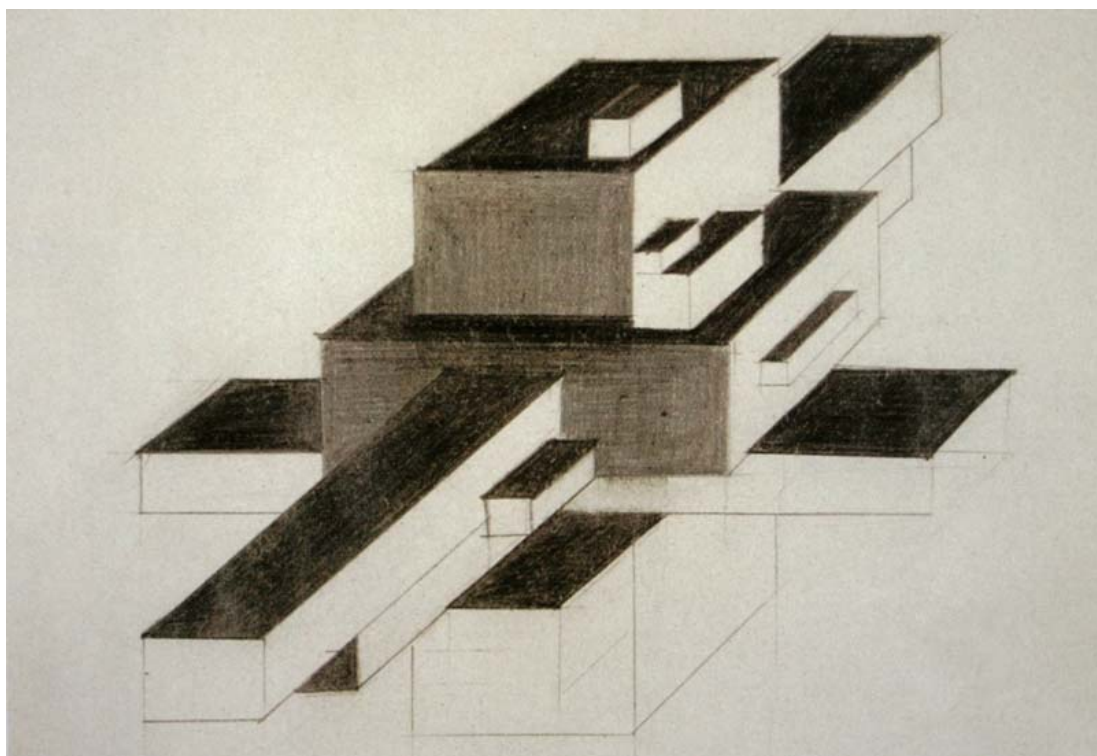


**Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой**

# **АРХИТЕКТОНИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА**

**СТО ЛЕТ ПОД ЗНАКОМ РЕВОЛЮЦИЙ**



**СБОРНИК СТАТЕЙ**

Санкт-Петербург  
2018

УДК 7.01; 7.036  
ББК 87.8  
А 878

Печатается по решению редакционно-издательского совета  
Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой

Научный редактор:

Л. А. Меньшиков – кандидат философских наук,  
заведующий кафедрой общественных и гуманитарных наук  
Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Составитель:

Е. Э. Дробышева – доктор философских наук,  
профессор кафедры философии, истории и теории искусства  
Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой

Рецензенты:

А. В. Костина – доктор философских наук,  
заведующая кафедрой философии, культурологии и политологии  
Московского гуманитарного университета

Д. Я. Северюхин – доктор искусствоведения,  
профессор кафедры графики  
Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна

А 878      **Архитектоника современного искусства. Сто лет под знаком революций: Сборник статей / Составитель Е. Э. Дробышева; научный редактор Л. А. Меньшиков. – СПб.: Изд-во Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2018. – 242 с., ил.**  
ISBN 978-5-93010-116-4

Сборник научных трудов является третьим выпуском в рамках проекта «Архитектоника современного искусства». На этот раз он посвящён юбилею революций 1917 года в России и дальнейшему развитию революционности в качестве арт-тренда. Первый раздел «Русские революции 1917 и современное искусство» объединяет работы на тему отражения революционной проблематики в художественной парадигме и социокультурном пространстве нашей страны. Второй раздел «Метафоры революции в современном искусстве» посвящён развитию революционной тематики в художественных практиках прошедшего столетия. В третьем разделе «Революционность современного искусства» проанализированы различные революционные аспекты актуального арт-процесса, создающие художественный контекст эпохи. Сборник представляет собой результат размышлений авторов на тему революционности в искусстве как важнейшего фактора его развития в XX веке.

Сборник предназначен для специалистов в области изучения современного искусства. Материалы сборника могут быть полезны всем, интересующимся современными гуманитарными проблемами, студентам соответствующих направлений подготовки в сфере философии, эстетики, искусствоведения, теоретической и прикладной культурологии, социокультурной деятельности.

УДК 7.01; 7.036  
ББК 87.8

ISBN 978-5-93010-116-4

© Авторы статей, 2018.  
© Академия Русского балета  
имени А. Я. Вагановой, 2018.

# ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ .....	4
Раздел 1. РУССКИЕ РЕВОЛЮЦИИ 1917 И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО .....	6
<i>Д. В. Галкин. Ленин, кони, обезьяны и женщины:</i> Гибридное искусство и русская революция .....	6
<i>Е. Э. Дробышева. Архитектоника как концепт искусства современности.....</i>	16
<i>Е. М. Коляда. Советское ландшафтное искусство: Поиски и достижения .....</i>	26
<i>Е. В. Лапина. Заколдовывание расколдованного мира:</i> Революция реквиема (на юбилей событий 1917 года) .....	33
<i>Е. К. Луговая. Синтез искусств в пространстве русской революции .....</i>	44
<i>Л. В. Никифорова. Дворец Советов СССР:</i> Метапроизведение культуры модернизма.....	53
<i>О. И. Розанова. Революции тысяча девятьсот семнадцатого</i> <i>и императорский балет .....</i>	60
<i>С. А. Семенчук. Другая реальность: Опыт осмысления истории</i> <i>в фильме Алексея Федорченко «Ангелы революции».....</i>	71
Раздел 2. МЕТАФОРЫ РЕВОЛЮЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ .....	77
<i>М. О. Александрович. Революция в польском балете:</i> Жизнь и творчество Конрада Джевецкого .....	77
<i>Е. Ю. Бабошко. Наследие поставангарда в творчестве</i> <i>современных сибирских художников.....</i>	86
<i>Е. Н. Байгузина. Сценографические искания авангарда</i> <i>в балетах Джорджа Баланчина 1920-х годов .....</i>	100
<i>А. Н. Балаш. Различение неразличимого: Трансформация</i> <i>идеи подлинности в искусстве XX–XXI веков.....</i>	116
<i>О. А. Виноградова. «Магическая реальность»</i> <i>в постановках Инженерного театра АХЕ.....</i>	123
<i>О. В. Грызунова. Новые прочтения балетных партитур Игоря Стравинского .....</i>	131
<i>Е. А. Евдокимова. Католический ренессанс</i> <i>во французской литературе XX века .....</i>	139
Раздел 3. РЕВОЛЮЦИОННОСТЬ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА.....	150
<i>Т. В. Гордеева. Формирование художественной среды</i> <i>отечественного современного танца: Оптика участника</i> <i>московских событий 1990-х – начала 2000-х годов .....</i>	150
<i>С. В. Лаврова. Революционные аттракторы новой музыки .....</i>	164
<i>Л. А. Меньшиков. Жанровые формы видеоарта:</i> Векторы медиареволюции в проектах флюксус-художников .....	179
<i>В. О. Петров. Инструментальный театр: Истоки .....</i>	196
<i>Н. А. Романов. Репрезентация изобразительного искусства в интернете .....</i>	204
<i>Ю. А. Смекалов. Мультимедийные технологии в современной хореографии.....</i>	214
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ .....	222
АННОТАЦИИ СТАТЕЙ.....	225
ABSTRACTS.....	234

## ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

2017-й не оставил шансов: мыслящему человеку невозможно было не искать параллели с событиями столетней давности, не пытаться подводить итоги, не искать тайные и явные совпадения. Весь год проходили самые разные мероприятия – в науке, политике, искусстве, масс-медиа – так или иначе связанные с осмыслением роли революционного фактора в истории нашей страны последнего столетия.

Юбилей революций 1917 года нельзя было не заметить даже простому обывателю: многочисленные ТВ-программы, кинопоказы, выставки и театральные проекты были посвящены этому событию. Городская среда наполнилась революционными мотивами. Весь год телеканал «Культура» транслировал новости о погоде в регионах России в сопровождении репродукций картин художников русского авангарда. Реклама художественных проектов выплеснулась за пределы учреждений культуры, их проводивших: в качестве примера можно привести уникальный просветительский проект Государственной Третьяковской галереи и Московского метрополитена «Интенсив XX», в рамках которого состоялся «запуск брендированного поезда, посвящённого русской живописи XX века. Каждый вагон поезда – концентрированный рассказ об одном из десятилетий XX века, проиллюстрированный семьёдесятью воспроизведениями фрагментов работ из собрания Новой Третьяковки».<sup>1</sup> Была установлена связь между станцией «Парк культуры» и Новой Третьяковкой с помощью баннеров в вестибюле и на эскалаторах, наклеек в межарочных пространствах, напольных и дверных стикеров, тантамаресок, уличных инсталляций, плакатов, а также лимитированной коллекции проездных билетов и буклетов метрополитена.

А в северной столице инсталляции в духе русского авангарда украсили витрины Дома ленинградской торговли: «В оформлении были использованы более тысячи мерцающих неоновых кубов, которые меняют интенсивность и цветовое решение освещения. Повлиять на их режим работы мог каждый прохожий – достаточно было прикоснуться к сенсору “touch me”, установленному на стекле. Главным референсом в проектировании объёмных композиций и графического сопровождения нового сезона стало творчество художников-авангардистов Пита Мондриана и Казимира Малевича». Кубы, составленные в композиции на манер архитекторов Малевича, двигались и переливались белым све-

---

<sup>1</sup> Просветительский проект «Интенсив XX» Третьяковской галереи. URL: <https://www.tretyakovgallery.ru/about/projects/prosvetitel'skiy-proekt-intensiv-khkh/> (дата обращения: 11.05.2018).

том. При касании сенсора кубы наполнялись мондриановскими цветами: красным, синим и жёлтым.<sup>2</sup>

В рамках нашего сборника мы делаем акцент на художественных аспектах рефлексии по поводу места и роли революционности в истории XX века. Этот ракурс – один из многих возможных. Общество нуждается в постоянном пересмотре исторического наследия – «это нужно не мёртвым, это нужно живым». Буквально недавно была упразднена кафедра истории Великой Французской революции в Сорбонне. Учёная общественность приняла такое решение об изучении революции в связи с тем, что «французы считают её рядовым и всесторонне изученным эпизодом своей истории». А отмечать серьёзно юбилей этой революции они стали как раз с 1889 года, через сто лет после её начала.<sup>3</sup>

Коллектив исследователей в третий раз обращается к проблематике архитектоники современного искусства, теперь – в ракурсе революционности. Первые два выпуска были посвящены анализу изменений современной художественной парадигмы от модерна к постмодерну<sup>4</sup> и её жанрово-видовым трансформациям.<sup>5</sup> Мы собрали команду участников проекта по принципам полидискурсивности и универсальности: её членами стали семь докторов наук, семь кандидатов и семь молодых исследователей – магистрантов и аспирантов. Важно и то, что среди нас есть как теоретики – философы, искусствоведы, киноведы, так и практики – хореографы, исполнители, композиторы.

Исходя из логики проекта, сформировались три раздела: «Русские революции 1917 и современное искусство», «Метафоры революции в современном искусстве», «Революционность современного искусства». В фокусе нашего внимания были не только революции 1917-го, но и сам феномен революционности в художественном процессе, различные его проявления, создавшие неповторимый культурный ландшафт последнего столетия.

*Елена Дробышева*

---

<sup>2</sup> Новые витрины ДЛТ состоят из тысячи мерцающих кубов, управлять которыми могут прохожие // СПб.Собака.ru. URL: <http://www.sobaka.ru/fashion/stuff/61331#vk> (дата обращения: 11.09.2017).

<sup>3</sup> «Наша история – это история всех без исключения». Революция 1917 – сто лет осмысления // Воронцово поле. Вестник Фонда «История Отечества». URL: <http://portal.historyrussia.org/img/news/Voroncovo-pole-1-2017.pdf> (дата обращения: 11.05.2018).

<sup>4</sup> Архитектоника современного искусства. От модерна к постмодерну: Сб. ст. СПб.: Изд-во Акад. Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2015. – 242 с.

<sup>5</sup> Архитектоника современного искусства. Жанрово-видовые трансформации: Сб. ст. СПб.: Изд-во Акад. Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2016. – 242 с.

## **Раздел 1. РУССКИЕ РЕВОЛЮЦИИ 1917 И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО**

---

**Д. В. Галкин**

### **ЛЕНИН, КОНИ, ОБЕЗЬЯНЫ И ЖЕНЩИНЫ: ГИБРИДНОЕ ИСКУССТВО И РУССКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ**

**О**бсуждение истории русской революции в связи с художественным авангардом начала XX века всегда рискует оказаться в плену известного обобщения о могучем историческом импульсе модернизма, объединившем в себе все деструктивные и производительные энергии этой эпохи. Пусть так. Однако логика и связи отдельных сюжетов этой истории не теряют от этого своей самостоятельной ценности. Задача «археологическая» здесь вполне конкурентоспособна с задачами историко-спекулятивными.

Мы рассмотрим один из таких сюжетов и займёмся «археологией» революции применительно к «корням» и практикам современного искусства, работающего с передовыми научными концепциями и технологическими разработками. Речь пойдёт о сюжете показательном и ярком – попытке получить гибрид человека и обезьяны, предпринятой российским зоологом Ильёй Ивановым и трансплантологом Сергеем Вороновым. Мы постараемся показать, что принципы и стратегии гибридизации, опробованные радикальной модернистской наукой и её политическими покровителями, могут служить ключом к пониманию гибридизации в технологическом искусстве начала XXI века. Ведь немало из того, что делают сегодня художники и учёные, работающие с разнообразными гибридами и формами «искусственной жизни», уже было опробовано в период расцвета модернизма в его большевистской версии. Напрашивается предположение, что в душе современного технохудожника живёт большевик (пусть критический и ироничный), и сегодня ищущий материальный прямой выход за пределы буржуазной морали и нравственности, привычных смыслов и установленного порядка в направлении чистой возможности и аморального жеста игры в Творца.

С теоретической точки зрения, гибридизацию как базовый концепт, например, у Маршала Маклюэна [2] или Донны Харэуэй [3], также следует рассматривать как наследование и продолжение творчества визионеров авангарда (вспоминаем, конечно, Ф. Т. Маринетти) и таких экзотических персонажей от науки как Илья Иванов и Сергей Воронов – героев нашей истории. В нашей концепции гибридизация рассматривается в контексте «онтологического театра» (понятие, введённое Эндрю Пиккерингом [4; 5]), в котором становление гибрида есть взаимодействие human и nonhuman – процесса децентрализованного становления с открытым неизвестным результатом. Принципиально важно, что здесь мы имеем дело с перформативной, а не репрезентативной онтологией, где мир – это относительно упорядоченные и всегда переупорядочиваемые перформансы, а не структуры репрезентации. Человек отнюдь не является центром и ядром этой динамики, что принципиально важно для теории культуры, стремящейся преодолеть ограничения антропоцентризма, не избавляясь при этом от человека.

### **Ленин, кони, обезьяны и женщины**

Русский зоолог Илья Иванов вошёл в историю науки как поборник искусственного оплодотворения домашнего скота, экспериментатор с помесями животных и пионер скрещивания человека и обезьяны. Этот профессор-интеллигент сумел бросить вызов основам мироздания – природе, науке, господствующей морали – и сделал это, как настоящий учёный, последовательно и фанатично. Первый вызов был брошен одной из незыблемых функций живой природы – размножению и воспроизводству. Благодаря работам Иванова в 1910-х годах стало реальностью искусственное оплодотворение в промышленных масштабах сельского хозяйства. Под его началом искусственное осеменение стало рутинной практикой коневодческих заводов ещё в 1913–1914 годах. Любопытно, что в Европе этот подход нашёл широкое применение почти на тридцать лет позже, чем в России (история и оценка работы И. И. Иванова систематически изложена в статье К. Россиянова [3]). В этом прообразе биотехнологий учёный и ветеринар способны вторгнуться в кажущийся естественным ход эволюции и не только пренебречь целым этапом сексуального воспроизводства, но и повысить его продуктивность.

Для Иванова искусственное оплодотворение было научно обоснованным и революционно оправданным методом: с помощью этого ме-

тогда можно скрещивать различные виды животных, включая гибридизацию человека и обезьяны. Эта революционная технология, по его мнению, позволит улучшить человека так же, как искусственное осеменение улучшает породу лошадей. Большевики активно поддерживали его работу в духе выведения новой породы «советского человека». Буржуазная критика сразу усмотрела в планах Иванова желание лидеров красной империи вывести новую расу сильных, трудоспособных, управляемых и неприхотливых биомашин. Но почему в ситуации войны и разрухи большевики решили финансировать опыты по скрещиванию человека и обезьяны? Безусловно, эти задачи вполне соответствовали идеологической догме марксизма о примате физической материи и её познании как единственно истинном: материальное соединение двух биологически близких видов плоти через искусственное осеменение есть образцовое свершение большевистской науки. Революция большевиков была заряжена неукротимой энергетикой переустройства мира, радикально отвергающего все моральные догмы христианской Европы, семейные устои, частную собственность, но самое главное – выделение человека из мира природы как особого существа, преодолевшего ограничения животного царства. Сила и радикальность аморального жеста как торжество новой советской республики и научной истины материализма – вот что, безусловно, сближало эксперименты Иванова и советскую власть.

Кроме того, профессор Иванов продолжительное время работал над особым заданием большевиков (анализ архивных материалов, проливающих свет на эту работу, представлен в историко-научной статье К. Россиянова [9] и популярной книге О. Шишкина [10]). Его отправили в Африку за обезьянами, которых планировалось использовать в качестве доноров для пересадки органов при операциях омоложения. Лидеры советской власти искали способ продлить себе жизнь с помощью хирургических методов, предложенных Сержем Вороновым – хирургом, русским эмигрантом, который в 1920-х успешно практиковал такие операции во Франции.

Доктор Воронов утверждал, что открыл средство, возвращающее человеку жизненную энергию и продлевающее жизнь, что ему удалось открыть главный секрет жизни, благодаря которому хирург-трансплантолог может возвращать молодость и здоровье. Идеи врача и учёного были изложены в небольшой работе под названием «Жизнь. Изучение средств восстановления жизненной энергии и продления жизни» [5]. В этом труде тогдашнего директора по экспериментальной хирургии



Лаборатории физиологии Коллеж де Франс (позже многократно обвинённого в лженаучности) даётся теоретическое обоснование методов трансплантологии для омоложения человека. Один из главных постулатов Воронова: причина смертности человека кроется в той сложности структур и связей, которую образуют простейшие клетки в сложных организмах. Их жизнеспособность поддерживают секреты половых желез. Обновление половых желез даёт новый источник жизненной энергии. Из-за исключительного подобия организма человека и обезьян Воронов предложил пересаживать людям железы половой секреции от обезьян. Стратегия французского хирурга отличалась от подхода Ильи Иванова масштабом гибридизации. Вместо скрещивания видов предлагается прививка на уровне локальных органов – половых желез. Ожидаемый эффект – наблюдаемый и доказанный, как утверждал Серж Воронов, – омоложение организма и восстановление его жизненной энергии. Иванов относится к гибридам как натуралист и рассчитывает на естественные механизмы скрещивания. Воронов идёт путём хирурга-трансплантолога и пытается собрать гибрид из органов хирургическим путём. К тому же (и это важно!) Воронов видит в гибридных структурах своего рода энергетические станции, подзаряжающие батарейки молодости и долголетия.

Во время своей научной экспедиции в 1926 году Иванов посетил Воронова, они совместно провели несколько операций над обезьянами. После чего Иванов добрался до французской Гвинеи, где привлёк местных жителей к ловле шимпанзе и приступил к экспериментам. Всего человеческим семенем было оплодотворено три самки шимпанзе (все они впоследствии скончались во время транспортировки в Россию).

И здесь воля к истине, большевистская энергия и вера в могущество материального аппарата научного эксперимента привели русского профессора к тому рубежу, за которым наука начинает стирать границы морали. Иванов стал настаивать на начале опытов по искусственному осеменению африканских женщин от самцов обезьян (женщины не должны были знать о сути манипуляций учёных и врачей). Однако, работы были быстро свёрнуты из-за критических публикаций во французской прессе, разоблачавшей попытки советских учёных создать расу послушных обезьянолюдей.

Но Иванов не пал духом и решил продолжить эти опыты уже дома в России (в специально открытом питомнике) с русскими женщинами – уже на исключительно добровольной основе с публичным набором подопытных самок человека. Однако эксперимент вновь сорвался –

умер единственный половозрелый самец шимпанзе, привезённый из Африки. В 1931 году сам Иванов был арестован за пособничество буржуазной науке, однако был отпущен из-под ареста и вскоре умер. Все документы по его проектам были засекречены, что позволяет предположить, что Илья Иванов мог получить какие-то результаты в скрещивании человека и обезьяны и даже само гибридное существо.

В подходах Воронова и Иванова к созданию гибридных форм мы можем выделить несколько главных моментов, которые будут важны для нас при обсуждении современного гибридного искусства. Во-первых, мы должны выделить структурную модификацию организма (тела) – внутреннюю и внешнюю. Во-вторых, гибрид может быть получен на основе естественного процесса размножения путём скрещивания (И. Иванов), либо хирургическим путём пересадки отдельных органов или тканей (С. Воронов). В-третьих, обретая свойства родительских организмов, гибрид обновляет их энергетическую систему, приобретая долголетие и молодость (С. Воронов). В-четвёртых, гибридная структура должна иметь некую определённую с точки зрения её новой индивидуальности и автономии поведения.

### **Промышленные гибриды**

Революционные преобразования в России неразрывно связаны с промышленной трансформацией от электрификации 1920-х до индустриализации 1930-х годов. Эксперименты и достижения профессора Иванова очевидно были убедительны и перспективны (вспомним искусственное осеменение лошадей). Гибрид должен работать и производить. Этот акцент стал основой гибридизации в проектах Джо Дэвиса и дуэта критических дизайнеров Джеймса Аугера и Джимми Луазо.

Джо Дэвис конструирует биоэлектрические устройства из бактериального материала. Культивируя в лабораторных условиях бактерии, содержащие элементы для получения обычного резонансного контура, он обнаружил, что подобные магнетотаксисные организмы доступны в естественных водоёмах. Так родился проект «Добывающая огонь» (Making Fire, 2008), в котором Дэвис подходит к решению проблемы безопасного и практически неисчерпаемого источника энергии, который художник, подобно Прометею, несёт промышленной цивилизации, неумолимо приближающейся к экологической катастрофе [11].

В этом проекте нет установки на форму. Гибрид Дэвиса должен стать промышленной системой производства энергии, но не чистым ре-

сурсом (как нефть), а живым сырьём, обретшим промышленно значимую структуру – резонансный контур для получения электричества. Художник подчёркивает, что по производительности и эффективности промышленность современных обществ уступает естественной «био-промышленности» природы. Его решение как раз претендует на то, что индустриальный гибрид станет более природосообразным, чем существующие системы производства.

В проектах Джеймса Аугера и Джимми Луазо тема гибридности также разрабатывается в контексте производства энергии из биотоплива, однако предлагаемые решения – эстетически ироничные и дизайнерски изысканные – не претендуют на индустриальные масштабы. «Плотоядные домашние развлекательные роботы» (Carnivorous Domestic Entertainment Robots, 2009) – это скорее дизайнерские предметы интерьера (авторы называют свой подход критическим дизайном). Например, электронные часы, питающиеся от переработки пойманных на липкую ленту мух, оборудованы специальным реактором и используют в качестве биотоплива биомассу насекомых. Аналогичным образом стол, оборудованный мышеловкой и реактором для преобразования пойманных мышей в электричество, может питать домашний осветительный прибор. Похожим путём можно получать электроэнергию, присоединив биоэлектростанцию к таким ритуальным предметам, как гробы (проект «Загробная жизнь» – Afterlife, 2010), и заряжая от них батарейки для домашних устройств (лампы, игрушки, вибратора, плеера).

Не будем забывать, что проблема получения энергии на основе гибридизации стояла на повестке дня экспериментов Сержа Воронова и Ильи Иванова. Никакой иронии и никакого юмора – всё серьёзно! Воронов в принципе ставил вопрос о жизни как возобновляемой энергетике, которую, как он считал, генерируют половые железы. Для него, а следом и для Иванова, создание гибрида означало усовершенствование биогенератора человеческого организма – главного источника молодости и основного принципа омоложения.

В создании и использовании такой гибридной структуры ставки весьма высоки. И не только потому, что промышленная система получает новый возобновляемый источник энергии (и не столь уж важно, рассуждаем ли мы здесь в духе марксизма или неолиберализма). Биотехнологический гибрид обретает высокую степень автономии и живучести за счёт интеграции в биосферу в виде имитации одной из функций естественного отбора, при этом насекомые и домашние грызуны обретают позитивную роль в антропоэкологии техногенной цивилизации.

### **Полуживой художник и альтернативная архитектура тела**

Хирург Серж Воронов и профессор Илья Иванов в компании большевиков открыли и проложили путь тем, кто готов к дальнейшим экспериментам с плотью-сырьём и моральными границами общественного порядка. Сегодня, благодаря гибриднему искусству, мы знаем, что инвариантов стратегий гибридизации может быть больше, чем скрещивание в духе Иванова или трансплантология в духе Воронова.

Прекрасный образец арт-гибридизации – работа «Полуживой художник» (MEART. The Semi Living Artist, SymbioticA, 2001–2006) австралийской био-арт лаборатории СимбиотикаА (художник Гай Бен-Ари в сотрудничестве с нейрофизиологом из США Стивом Поттером). Пример того, как плоть-сырьё используется в отчуждённом от структуры организма виде (в духе трансплантологии Воронова) и рядопологается с материальностью технологической системы. Из соединения искусственно выращенной нейронной ткани крысы, робота-манипулятора и системы обратной связи (видеофиксация объектов и передача сигнала на нейроны через электродную подложку) мы получаем гибрид технологий и живой ткани – робот рисует под управлением нейронов полуживого художника-крысы. При этом нейронная ткань даже не является индивидуальным организмом или самостоятельным видом. Когда авторы говорят о такой гибридности как особом виде полуживого существования, смысл этой полуживой индивидуальности как раз в нераздельности гибридных составляющих [8]. Полуживой гибрид и есть некое существо – техно-био-тварь.

Новая работа австралийских биоавангардистов называется CellF. Само название обыгрывает два фонетически похожих слова – английское «self» и авторский неологизм «cellf», произведённый от слова «cell» – клетка. В этой игре слов заложена весьма неожиданная концептуальная идея: художник создаёт автопортрет из клеток собственного организма в виде активного «мозгового вещества». Для этого он берёт биопсию клеток собственной кожи и перепрограммирует их сначала в особый тип стволовых клеток (так называемые плюрипотентные стволовые клетки), а затем в нейроны – клетки мозга. После чего нейроны помещаются в компактный биоинкубатор, который поддерживает жизнь клеток и позволяет им контактировать с миром через специальную электродную подложку, проводящую сигналы от и к нейронам. Поведение клеток мозга известно: они образуют между собой связи (спонтанно

и под воздействием) и генерируют электрическую активность. Эти сигналы выводятся на аналоговый синтезатор, так что разные участки «мозга» постоянно генерируют звуки. Таким образом, полуживой музыкант-импровизатор CellF полностью готов к выходу на сцену. Где его ожидает партнёр – музыкант из породы людей. Далее происходит перформанс онтологического театра, в котором разворачивается импровизационный музыкальный диалог между человеческим и не-человеческим агентами современного искусства [1].

Конфигурация и техника таких техно-био-тварей вероятно ближе к тому, к чему стремился в своих экспериментах профессор Иванов, смело скрещивая биологические виды. Но он делал это как натуралист. Скрещивание живых клеток и электромеханической системы робота, а также псевдоперцептивной системы видеофиксации не является природным процессом, хотя концептуально является аналогичной стратегией. И, тем не менее, то, что получается в результате гибридизации, обнаруживает некоторую степень индивидуальности и автономии в рамках той структуры и тех задач, которые ей заданы. Заданы человеком, о гибридизации которого пойдёт речь в следующем примере.

Когда мы видим искусственное ухо на руке Стеларка («Ухо на руке», 2007; Stelarc, Ear on Arm), то становится понятным, что в данном случае гибридность носит практически буквальный биологический характер прививки одного вида другому и образования единой трансформированной плоти. Технически художник действует в русле трансплантологии Воронова – пересаживает и прививает новый орган. Однако этот орган выращен и сфабрикован полностью искусственно, опираясь на передовые достижения современной трансплантологии и тканевой инженерии. Он совершенно чужд и инороден исходному телу, как по функции, так и по размещению в структуре плоти. Стеларк называет это «альтернативной анатомической архитектурой тела» [6], подчёркивая открытость тела человека как набора органов под кожной оболочкой практически произвольным трансформациям, таким как перемещение органа с головы на руку.

Более того, привитый протез или имплантат расширяет возможности тела как интерфейса, позволяя напрямую подключаться к технологическим системам. Таким образом, биологическая гибридность превращается в культурно-технологическую, расширяя границы тела за пределы кожи и привычных функций органов восприятия.

Это было бы невозможно, не будь тело художника превращено в сырьё биотехнологического эксперимента и низведено с пьедестала

уникального индивидуального существования на уровень инвариантного архитектурного проекта. Однако, поскольку третье ухо на руке художника интегрировано в структуру цельного организма, гибридизация приводит к образованию новой, расширенной, но той же самой индивидуальности, комбинирующей свойства родительских «исходников».

Остаётся, однако, неясным, стабильна ли такая индивидуальность или правильнее здесь говорить о нестабильной псевдоиндивидуальности с открытыми границами.

### **«Синдром Преображенского» (вместо заключения)**

В знаменитой повести русского писателя Михаила Булгакова «Собачье сердце» рассказана история, источником для которой послужили работы Воронова и Иванова. Писатель поведал пророческую историю о сотворении искусственной жизни на основе науки и медицинской инженерии. Главный герой – профессор Преображенский, убеждённый поборник евгеники – пересаживает гипофиз человека в мозг собаки, в результате чего пёс превращается в человека и становится активным участником большевистского преобразования общества, руководя зачисткой города от бездомных животных (сюжет повести разворачивается в послереволюционной России).

Герой Булгакова демонстрирует целый набор симптомов модернистской науки, из которых формируется синдром научного и технологического креационизма (можем назвать его «синдромом Преображенского»). Эта симптоматика обнаруживает своего рода научное бессознательное: стремление уподобиться божественному знанию и созидательной силе творца, породившего всё живое. В науке XX века синдром Преображенского проявлялся постоянно – от кибернетики до генетической инженерии, молекулярной и синтетической биологии. С нашей точки зрения, именно синдром Преображенского сближает современное искусство и науку в стремлении породить искусственную жизнь.

### **Список литературы:**

1. Guy Ben-Ary: *Nervoplastica. Bio-Robotic Art and Its Cultural Contexts* / Ed. by R. W. Kluszczyrski. Gdansk: Laznia Centre for Contemporary Art, 2015.
2. *McLuhan M. Understanding Media*. L.: Routledge, 2001.
3. *Haraway D. A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. L.; N. Y.: Routledge, 1991.
4. *Pickering A. The Mangle of Practice: Time, Agency and Science*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

5. *Pickering A.* Art and Agency // *Soft Control: Art, Science and Technological Unconscious* / Ed. by D. Bulatov. Maribor: MMC KIBLA, 2015. P. 19–31.
6. *Stelarc: The Monograph* (*Electronic Culture: Theory, History and Practice*). Cambridge: MIT Press, 2007.
7. *Dr. Serge Voronoff Life. A Study of the Means of Restoring Vital Energy and Prolonging Life.* N. Y.: E. P. Dutton and Company, 1920.
8. *Kammс О.* Фрагменты конструирования жизни – влажная палитра тканевой инженерии // *Biomediale. Современное общество и геномная культура* / Государственный центр современного искусства (Калининградский филиал). Калининград: Янтарный спас, 2004. С. 412–422.
9. *Россиянов К. О.* Опасные связи: И. И. Иванов и опыты скрещивания человека с человекообразными обезьянами // *Вопросы истории естествознания и техники.* 2006. № 1. С. 3–51.
10. *Шишкин О.* Красный Франкенштейн. Секретные эксперименты Кремля. М.: УльтраКультура, 2003.
11. *Эволюция от кутюр: Искусство и наука в эпоху постбиологии.* Т. 1. Практика / Под ред. Д. Булатова. Калининград: КФ ГЦСИ, 2009.

## АРХИТЕКТОНИКА КАК КОНЦЕПТ ИСКУССТВА СОВРЕМЕННОСТИ

Революция 1917 года изменила Россию до неузнаваемости, параллельно запустив кардинальную перестройку во всех жизненно важных системах: экономической, политической, мировоззренческой, культурной. Новому советскому государству требовался эффективный механизм пропаганды, в первые годы после революции им стало искусство авангарда, зародившееся в первом десятилетии XX века и столь удачно вписавшееся в революционный хронотоп, что в итоге его стали воспринимать как неотъемлемую часть революционных перемен.

Один из исследователей русского и зарубежного авангарда – С. И. Бирюков – оценивает русский авангард на фоне подобного рода европейских процессов как «более фундаментальный, глобальный, мессианский. Европейский в разных странах разный, но в целом более технологичный» [14]. Ему вторит А. Д. Сарабьянов: «Художники русские шагнули гораздо дальше и были более продвинуты, чем, скажем, фовисты французские. Русские в погоне за Западом иногда обгоняли Запад и достигали каких-то гораздо больших вершин, но потом всё возвращалось вспять. Такая специфика в истории русского авангарда отразилась очень зримо» [2].

Мессианский характер революционного мировоззрения в полной мере проявился в художественном экспериментировании, сформировавшись сначала под влиянием эсхатологических ожиданий рубежа столетий и мировой войны [11], а потом – череды русских революций и последовавших за ними экспериментов по построению нового общества. Ещё в 1913 году Михаил Матюшин, Казимир Малевич и Алексей Кручёных – три автора оперы «Победа над Солнцем» – «переворачивают вверх ногами задник с фотографией рояля, претендуя на то, что переворачивают само искусство» [1, с. 9]. Е. Ю. Андреева предполагает, что импульсом к этой акции послужили стихи Елены Гуро:<sup>1</sup> «И я вдруг подумал: если перевернуть / вверх ножками стулья и диваны, / кувырнуть часы? / Пришло бы начало новой поры» [цит. по: 8, с. 51–52].

«Новую пору» ждали, о ней мечтали и её создавали. Одним из лидеров и авторов авангардистской идеологии, безусловных апологетов

---

<sup>1</sup> Жена Михаила Матюшина, мистически ориентированная поэтесса и художница.



чаемого будущего был Казимир Малевич. Его супрематизм стал концептуальной и эстетической рамкой революционного взгляда на мир. А. Д. Сарабьянов пишет: «Весь русский авангард – это всё время какие-то первые места. Придумали абстракцию, первыми сделали беспредметные картины, я имею в виду геометрическую абстракцию – супрематизм Малевича» [2].

Желание преодолеть «земное притяжение» наличного бытия, воспарить в чистые метафизические эмпиреи было идефикс Малевича. «Жутко и мне было расстаться с миром образным, волей и представлением, в котором жил и который воспроизводил и принимал за действительность бытия», – писал он в своём программном труде «Супрематизм»: «Чувство лёгкости тянуло меня и довело до полной пустыни, которая стала безобразной, но только ощущением, и это стало содержанием моим. Но пустыня потому только казалась пустыней и обществу, и критике, что привыкли узнавать молоко только в бутылке, и когда Искусство показало ощущения как таковые, обнажённые, то их не узнали. Но не голый квадрат в белом обрамлении был выставлен мною, но только ощущение пустыни, и это уже было содержанием. Искусство ушло вверх, на вершину горы, для того чтобы с него постепенно спали предметы как лживые понятия воли и представления... Искусство с собой унесло только чувство ощущений в чистом их первобытном супрематическом начале» [9].

Апологеты революционного искусства искали *со-временные* эпохе принципы и приёмы его функционирования. Это касалось практически всех видов художественной деятельности того времени: театра, музыки, живописи, архитектуры, скульптуры. Идея *архитектоники* – универсального принципа организации любой системы – владела умами Творцов (художников, композиторов, поэтов, режиссёров), Демиургов формирующейся на их глазах и их силами принципиально новой исторической реальности. «Мы наш, мы новый мир построим!» – звучал девиз того времени, времени бурных трансформаций и кардинального пересмотра оснований любых социальных практик: политических, экономических, технологических, эстетических. Футуристически окрашенные направления в искусстве начала XX века опирались на идею построения нового исторического алгоритма, наиболее зримо и успешно воплощавшегося в художественных экспериментах той поры. Супрематизм был одним из многих, но по силе своего влияния – наверное, одним из самых мощных. Помимо супрематических упражнений с цветом, призванным доминировать надо всеми прочими средствами живописи,

Малевич искал новые возможности геометрии, что нашло своё воплощение, прежде всего, в архитектурных проектах самого мастера, а также его учеников. 1915–1916-м годами датируются первые попытки художника вывести супрематизм в объёмное пространство, а в период с 1923 по 1927 год было создано около десятка *архитектонов*, реально воплотивших результаты поисков новых архитектурных приёмов. Это были трёхмерные гипсовые фигуры – «брусочки в форме кубов и параллелепипедов, под прямыми углами примыкающие друг к другу. Эти абстрактные фигуры имели пространственную устойчивость и неподвижность, были центрированы по вертикали или горизонтали (некоторые работы так и называются, “вертикальные архитектоны” или “горизонтальные архитектоны”), с подчёркнутыми площадями и плоскостями... Сам термин появился около 1923 года, когда была создана серия гипсовых моделей, названных архитектон “Альфа” (ил. 9), архитектон “Бета”, архитектон “Гота”. В 1924 году Малевич создал новую серию объектов “Планиты”, “Супроформа”» [3]. Так – буквально «весомо, грубо, зримо» – была явлена идея *архитектоники* будущего, опровергающей наработанные веками приёмы классической архитектуры и скульптуры с раз и навсегда заданными физическими и метафизическими параметрами.

Архитектоны Малевича подчёркнуто беспредметны, самодостаточны. Автор так оценивал их: «Вид чистый вне всяких практических целей... Архитектура как таковая». Эти абстрактные проекты стали итогом попыток преодолеть «архитектуру как проблему» [3]. Будучи универсальными формообразующими объектами, архитектоны, по замыслу автора, могли быть использованы для создания футуристических сооружений, сложных объёмно-пространственных композиций – причём не только на Земле, но и в космосе. «Малевич обогатил архитектуру новыми приёмами в области пространственного сочетания объёмов, которые практически не использовались в прошлом: горизонтальные и вертикальные сдвиги объёмов, нависание одного объёма над другими, размещение большой крупной формы над более мелкими, парение крупного объёма в пространстве. Отрицание симметрии, новое отношение к тяжести (зрительно “тяжёлое” над “лёгким”), богатые возможности светотени, контрастные масштабные сопоставления, непрерывное изменение общей объёмно-пространственной композиции в процессе обхода сооружения – всё это давало архитекторам новые средства художественного воздействия, существенно отличавшиеся от приёмов традиционной архитектуры с её симметрией, чётко выявленным фасадом, облегчением композиции кверху, “тектоническим” декором» [3].

В ГИНХУКе (Государственном институте художественной культуры), начиная с 1925 года, работала лаборатория супрематической архитектуры, руководил которой ученик Малевича Николай Суетин. Другие его ученики – Илья Чашник и Лазарь Хидекель – стали авторами-разработчиками своих вариантов архитектонов, а Лазаря Хидекеля вообще называли «отцом супрематической архитектуры». Малевич и его ученики замахнулись на создание принципиально нового архитектурного супрематического ордера, «основой которого стали бы простые, суровые геометрические формы, незамутнённые плоскости, сдвиги объёмов и их небывалые сочетания в пространстве» [3]. И пусть их задумка в полной мере не воплотилась в реальность, невозможно переоценить влияние этой школы на дальнейшее развитие архитектуры XX века. Оно ожидаемо обнаруживается, прежде всего, в творческих поисках не только многих советских архитекторов,<sup>2</sup> но также и голландской группы «Де Стил», немецкого Баухауса, а уже в XXI веке – в проектах одной из самых знаменитых и успешных архитекторов современности Захи Хадид.

Среди архитектурных экспериментов советского авангарда, искавшего принципиально новые способы сочетания геометрических элементов и формы выражения *со*-временных идей, можно отметить башни Владимира Шухова<sup>3</sup> (ил. 6), решённый в новаторском стиле московский дом-мастерскую Константина Мельникова<sup>4</sup> (ил. 2), нереализованную Башню III Интернационала Владимира Татлина<sup>5</sup> (ил. 5), советский па-

---

<sup>2</sup> Таких как Н. Ладовский, И. Леонидов, К. Мельников, Л. Лисицкий, М. Гинзбург, А. Никольский, И. Голосов, Л. Руднев, И. Фомин и других.

<sup>3</sup> Русский (советский) инженер, архитектор, учёный Владимир Шухов изобрёл и запатентовал первые в мире гиперболоидные конструкции и металлические сетчатые оболочки строительных конструкций ещё в конце XIX века. Первая его башня с использованием новых архитектурных форм была построена для Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 года в Нижнем Новгороде, где она до сих пор и стоит. Сооружения по его проектам стали возводиться в качестве маяков, водонапорных башен, корабельных мачт и линий электропередач. В 1922 году была возведена московская радиобашня на Шаболовке, впоследствии в 1939 году переоборудованная в телебашню.

<sup>4</sup> Одноквартирный жилой дом, всемирно известный памятник архитектуры советского авангарда. Был построен в 1927–1929 годах в Кривоарбатском переулке в Москве по проекту выдающегося советского архитектора Константина Мельникова для него и его семьи.

<sup>5</sup> Ярким примером революционной романтики в области архитектуры служит проект Памятника III Интернационалу, созданный художником Владимиром Татлиным. В 1919–1920 годах он создал главное своё произведение, модель грандиозного здания-памятника в честь Октябрьской революции, или «Башни III Интернацио-

вильон на Всемирной выставке в Париже 1937 года (ил. 8). На последнем примере остановимся более подробно. Всемирная выставка «Искусство и техника в современной жизни», прошедшая в Париже в период с 25 мая по 25 ноября 1937 года, вошла в историю как «выставка трёх диктатур». Советский павильон должен был сам «служить как бы экспонатом выставки, демонстрирующим расцвет социалистической культуры, искусств, техники, творчества масс» [4]. В техническом задании на составление эскиза советского павильона подчёркивалось принципиальное неприятие «копирования культурных стилей прошлого» [4]. В стилистическом отношении архитектурное решение разработчика проекта Б. Иофана совмещало достижения авангарда и монументальную строгость классики (ил. 7, 8).

«Дух авангарда совершенно отчётливо читался в экспозиции. Её оформлением руководил Н. М. Суетин – ученик Малевича, один из ведущих мастеров советского оформительского искусства. В качестве основы своего экспозиционного дизайна Суетин выбрал *супрематические архитектонки* (*курсив мой – Е. Д.*), над которыми он работал совместно с Малевичем в ГИНХУКе в 1920-е годы. Всё выставочное оборудование – стенды и постаменты, а также пилоны, симметрично обрамляющие главную лестницу, оформление карнизов, входных проёмов, перегородок и углов, – представляло собой разнообразные архитектоноподобные формы. Универсальность архитектонков заключалась в том, что они не только структурировали пространство, но и прекрасно корреспондировали с архитектурой Иофана, реалистической скульптурой и живописью, натурными экспонатами. Использование авангардных форм в СССР в 1930-е было возможным только на международных выставках, что объяснялось желанием правительства показать свою прогрессивность «на экспорт» [10]. Идея динамичного развития нового советского государства прекрасно иллюстрировалась сочетанием новаторского архитектурного решения и грандиозной по своей задумке и исполнению скульптуры «Рабочего и колхозницы» Веры Мухиной.

Эпоха авангарда закончилась в СССР уже в 1930-х годах. «Конец его официально датируется 1932 годом, когда были закрыты все общества, союзы, и всё было объединено в единый Союз советских художников. Это было официальное окончание авангарда» [2]. Успехи социалистического строительства и нарастающая в связи с этим гордость

---

нала» (металл, стекло, дерево; модель не сохранилась, известна по фото и нескольким реконструкциям), её прозвали «Башней Татлина».

за реальные и потенциальные свершения нового общественного строя привели к неожиданному результату: уже в 1931 году в конкурсе на лучший проект Дворца Советов победила работа Б. Иофана, которая вышла в финал наряду с разработками советского архитектора И. Жолтовского и американца Г. Гамильтона. Все три победителя представили проекты помпезных, тяжеловесных сооружений, восходящих к стилю ампира. При этом были проигнорированы яркие, современные проекты братьев Весниных, архитекторов немецкой архитектурной школы «Баухаус», самого, пожалуй, популярного на тот момент в мире мастера Ле Корбюзье [6].

Авангард в итоге уступил ведущее место новой волне советского искусства – соцреализму. «Новый художественный метод представлял собой своего рода возвращение к системе канонического культового искусства, свойственного архаичному мифологическому сознанию. Тоталитарная система была построена на мифологии коммунизма, использовала структуру языческого обряда и ритуала, взращивала культ тела, культ вождя и идолопоклонство. По художественным методам и приёмам живопись и скульптура соцреализма воспроизводит телесно-абстрактную эстетику античности, характерную для культуры Древней Греции и Древнего Рима» [15]. Художественные эксперименты начала новой, советской эпохи позволили Борису Гройсу назвать Сталина «великим Художником-Модернистом, воплотившим свою систему мировоззрения, используя в качестве холста целую страну» [5].

Однако с фактическим окончанием эпохи русского и советского авангарда его идеи не канули в Лету. Совершенно потрясающим образом они воскресли и воплотились в творчестве нашей современницы – Захи Хадид – уроженки Ирака, поклонницы идей Малевича, получившей образование в Лондоне и ставшей архитектором с мировым именем. Дипломный проект Хадид – Malevich's tektonik – обитаемый мост над Темзой, который хоть и не был построен, всё же до сих пор обсуждается и изучается (ил. 10). Уже первый свой воплощённый проект – пожарную часть компании Vitra в Вайле-на-Рейне, в Германии (1991–1993 годы), – она разработала и воплотила в полном соответствии с идеями супрематизма (ил. 11). Далее были лыжный трамплин в Инсбруке, жилой дом для российского миллиардера Доронина (ил. 12) и множество других сооружений, так или иначе воплощающих влияние одной из самых ярких и мощных идей русского авангарда.

К столетию русской революции многие дизайнерские и арт-объекты были оформлены в духе русского авангарда. Телеканал «Культура»

передавал прогноз погоды в сопровождении слайдов с работами художников-авангардистов, витрины Дома ленинградской торговли были оформлены в подобном же духе: «В оформлении были использованы более тысячи мерцающих неоновых кубов, которые меняют интенсивность и цветовое решение освещения. Повлиять на их режим работы может каждый прохожий – достаточно прикоснуться к сенсору “touch me”, установленному на стекле. Главным референсом в проектировании объёмных композиций и графического сопровождения нового сезона в ДЛТ стало творчество художников-авангардистов Пита Мондриана и Казимира Малевича. Кубы, составленные в композиции на манер архитекторов Малевича, в обычном состоянии двигаются и переливаются белым светом» [13].

Дизайнеры и художники из Петербурга (студия «52 Factory») создали совершенно удивительный канцелярский набор из натуральных материалов, в котором каждый предмет повторяет очертания знаковых архитектурных строений русского авангарда. Одноимённый экологичный комплект «Русский авангард» включает десять предметов, выполненных из древесины дуба: линейка, точилка, подставка для смартфона, держатели для визиток, скотча, скрепок, стикеров и ластика, органайзер для письменных принадлежностей [12]. В дизайне современных повседневных вещей мы видим отсылки к знаковым сооружениям времён авангарда. Предметы комплекта «Русский авангард» чествуют легендарные строения Москвы и Санкт-Петербурга прославленных архитекторов. Например, силуэт органайзера для письменных принадлежностей вместе с держателем для смартфона повторяет очертания Дворца культуры работников связи П. М. Гринберга и Г. С. Райца (ил. 3, 4), а держатели для скрепок есть не что иное, как уменьшенная упрощённая копия дома К. С. Мельникова (ил. 1, 2) [12].

Детище супрематистов – архитектоны – физически существуют только лишь в музеях (например, в здании Новой Третьяковской галереи), но метафизически – в качестве концептуального объекта – они продолжают интересовать, как минимум, современных теоретиков и практиков постмодернистской архитектуры. Для исследователей современных арт-практик идея *архитектоничности* мира как объекта художественной рефлексии и искусства как формы этой рефлексии остаётся притягательной с точки зрения универсальности данного дискурса [см. об этом: 7].

**Список литературы:**

1. Андреева Е. Ю. Всё и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011.
2. Андрей Сарабянов. Авангард был временем невероятных открытий // Однако. URL: <http://www.odnako.org/magazine/material/andrey-sarabyanov-avangard-bil-vremem-neveroyatnih-otkritiy/> (дата обращения: 05.10.2017).
3. Архитектон // Всемирная история: Энциклопедия. URL: <http://w.histrf.ru/articles/article/show/arkhitiekton> (дата обращения: 07.11.2017).
4. Выставочные ансамбли СССР. 1920–1930-е годы: Материалы и документы. М.: Галарт, 2006.
5. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Ad Marginem, 2013.
6. Забытый символ коммунизма. Почему Дворец Советов так и не построили // Аргументы и факты. URL: [http://www.aif.ru/realty/city/zabytyy\\_simvol\\_kommunizma\\_pochemu\\_dvorec\\_sovetov\\_tak\\_i\\_ne\\_postroili](http://www.aif.ru/realty/city/zabytyy_simvol_kommunizma_pochemu_dvorec_sovetov_tak_i_ne_postroili) (дата обращения: 05.10.2017).
7. Дробышева Е. Э. Архитектоника культуры в аксиологическом измерении: Дис. ... д. филос. н. СПб., 2011; Дробышева Е. Э. Искусство в поисках аксиологических оснований архитектоники культуры // Вопросы культурологии. 2010. № 5.
8. Кручёных А. Новые пути слова // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. М.: Наследие, 2000.
9. Малевич К. С. Супрематизм // Малевич К. С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. М.: Гилея, 1998.
10. Манукян Д. В. ЭКСПО 1937: Выставка трёх диктатур // Артикульт. 2014. № 14.
11. Меньшиков Л. А. Мессианизм в русской культуре серебряного века // Минувшее и непреходящее в жизни и творчестве В. С. Соловьева / Санкт-Петерб. гос. ун-т; отв. ред. А. И. Бродский. СПб.: Изд-во Филос. общ-ва, 2003.
12. Наше русское: Канцелярский набор по мотивам русского авангарда // AD. Architectural digest. URL: [http://www.admagazine.ru/mebel/81288\\_kantselyarskiy-nabor-po-motivam-russkogo-avangarda.php](http://www.admagazine.ru/mebel/81288_kantselyarskiy-nabor-po-motivam-russkogo-avangarda.php) (дата обращения: 07.10.2017).
13. Новые витрины ДЛТ состоят из тысячи мерцающих кубов, управлять которыми могут прохожие // Собака.СПб.ru. URL: <http://www.sobaka.ru/fashion/stuff/61331> (дата обращения: 05.11.2017).
14. Русский авангард // Академик. Dic.academic.ru. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/304324> (дата обращения: 27.10.2017).
15. Символика и мифология советского искусства на примере произведений архитектуры и живописи: Конструктивизм, соцреализм, сталинский ампи́р и андеграунд // Пунктум. URL: <https://punktum.ru/archives/17896> (дата обращения: 11.11.2017).



**Иллюстрации:**



Ил. 1. А. Браулов, Н. Коптева.  
Держатель для скрепок



Ил. 2. Дом К. С. Мельникова



Ил. 3. А. Браулов, Н. Коптева. То-  
чилка и держатель для визиток



Ил. 4. П. М. Гринберг, Г. С. Райц. Дворец  
культуры работников связи



Ил. 5. В. Е. Татлин. Макет «Па-  
мятника III Интернационала»



Ил. 6. В. Г. Шухов. Шаболовская башня

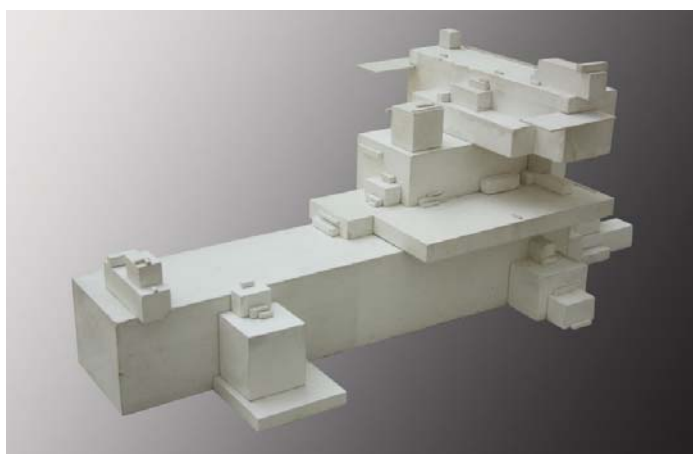




Ил. 7. Б. М. Иофан. Проект павильона-архитектона СССР на парижской Всемирной выставке 1937 года



Ил. 8. Павильон СССР на парижской Всемирной выставке 1937 года



Ил. 9. К. С. Малевич. Архитектон «Альфа»



Ил. 10. З. Хадид. Проект моста через Темзу



Ил. 11. З. Хадид. Пожарная часть в Вайле-на-Рейне, Германия



Ил. 12. З. Хадид. Дом В. Доронина

## СОВЕТСКОЕ ЛАНДШАФТНОЕ ИСКУССТВО: ПОИСКИ И ДОСТИЖЕНИЯ

До XX столетия в мировой ландшафтной практике господствующее положение занимало частное паркостроение. Дворцово-парковые ансамбли, усадьбы и дачные массивы составляли славу российского и зарубежного ландшафтного искусства [1, 2, 3]. По сравнению с комплексами частных владельцев, искусство создания городских садов и парков, рассчитанных на посещение широкой публикой, выглядело значительно скромнее. Но всё изменили события XX века. Мировые войны, рост и развитие промышленных городов, вопросы экологии и другие насущные проблемы современности притормозили развитие частных территорий и ускорили процесс эволюции публичных садов и парков [4]. Каждая страна привнесла в эту эволюцию новые черты, сообразно переживаемым историческим событиям, а также новациям в науке и технике. Не осталась в стороне и Россия, многое пережившая за прошедшее столетие.

Большое значение для развития садов и парков в Советской России, доступных для разных категорий посетителей, имел ряд государственных актов, к числу которых относятся: Декрет о земле (1917 года), согласно которому национализированные земли могли быть отданы как под сельскохозяйственные нужды, так и под организацию мест отдыха и оздоровления трудящихся, и Декрет об охране памятников природы, садов и парков (1921 года), который провозгласил бывшие частные садово-парковые комплексы народным достоянием.

Несмотря на споры по поводу экспроприации частной собственности, существующие в наше время, необходимо признать, что оба документа и последовавшие за их оглашением события, оказались благом — как для миллионов советских граждан, так и для сохранности многих старинных садово-парковых ансамблей, ценных в историческом, художественном и ботаническом плане.<sup>1</sup> Кроме того, эти декреты стали от-

---

<sup>1</sup> Благодаря перепрофилированию бывших дворянских владений в парки культуры, санатории и базы отдыха удалось спасти от застройки многие исторические сады и парки. Ошибочно полагать, что сохранение права собственности на землю могло спасти дворцово-парковые ансамбли и усадебные комплексы от разрушения. История паркостроения второй половины XIX — начала XX века знает множество примеров, когда из-за проблем с финансированием работ по уходу за парковыми тер-

правной точкой в стремительном развитии школы советского садово-паркового искусства, которая подарила миру новые идеи и невиданные ранее достижения [5].

Развитие советского паркостроения можно, хотя и с некоторой долей условности, разделить на два этапа.<sup>2</sup> Первый начался в 1920-е годы и завершился началом Великой Отечественной войны. Второй этап соответствует периоду от первых лет послевоенного восстановления страны до распада СССР в 1991 году.

Первый этап развития советского паркостроения начался с переориентации бывших частных владений, которые согласно указанным выше государственным решениям послужили основой для создания новых типов садов и парков и формированию новых задач в ландшафтной архитектуре, связанных с ростом городов и созданием новой общедоступной открытой среды [5].

В это время бывшие загородные усадьбы российской знати превратились в доступные для всех советских граждан санатории, базы отдыха, детские лагеря, где граждане нового государства получили право поправлять здоровье и приобщаться к художественным ценностям. Большое число таких объектов расположено в районах, до революции 1917 года являвшихся местами паломничества исключительно знатных особ. Большая концентрация объектов советского санаторно-курортного назначения имеется на Южном берегу Крыма, где ещё в начале XX столетия интенсивно развивались города-курорты. Усадьбы, расположенные в городской черте, перепрофилировались в парки культуры и отдыха – совершенно новое для мировой ландшафтной практики явление. Их территории зонировались с учётом проведения спортивной, культурно-зрелищной и политико-воспитательной работы государства [5].

Советский опыт создания подобных парков положил начало развитию полифункциональных ландшафтных объектов в мировой практике.<sup>3</sup> Первые подобные парки создавались с сохранением наиболее цен-

---

риториями, их владельцы начинали дробить пространства парков на участки, а затем продавать их или сдавать в аренду, нанося тем невосполнимые утраты ценнейшим ансамблям.

<sup>2</sup> Развитие советского паркостроения имеет иную, чем всё советское искусство периодизацию. Это связано со спецификой данного вида творчества.

<sup>3</sup> В европейских странах, где развитие публичных парков значительной площади тормозилось большой стоимостью работ и сохранением частной собственности на землю, полифункциональные парки массово стали возникать лишь во второй половине XX столетия, когда остро встали вопросы рекультивации территорий бывших угольных разработок и т. п. Тогда в процессе появления ландшафтных

ной художественной части бывших дворянских владений и изменением планировочного решения менее ценных территорий. Кроме того, под организацию полифункциональных парков отводили городские территории, переданные по новому закону о земле для устройства спортивных и культурно-массовых мероприятий. Первый в стране парк культуры и отдыха, Центральный парк культуры и отдыха имени А. М. Горького (архитектор А. В. Власов) был открыт в Москве в 1928 году. Создание таких парков в 1930–1940-х годах получило массовый характер. К 1934 году в стране насчитывалось более ста пятидесяти таких парков. Самыми известными из них стали Парк культуры и отдыха «Измайлово» (1930 год, архитекторы М. П. Коржев и М. И. Прохорова) в Москве и Центральный парк культуры и отдыха на Елагином острове в Ленинграде (1932 год, архитектор Л. А. Ильин).<sup>4</sup>

В композиции целого ряда городских парков нашли воплощение революционные события, что положило начало формированию нового типа объектов паркостроения: мемориальных садов и парков [6, 7]. К числу самых ярких примеров этого типа относится проект озеленения территории Марсова поля в Ленинграде (1920–1923 годы, архитектор И. А. Фомин). Мемориальный статус приобрели не только ландшафтные объекты, возникшие в честь революционных событий, но и усадьбы, история развития которых оказалась связанной с ключевыми для советской идеологии фигурами. Так, первой мемориальной усадьбой стала Ясная поляна Л. Н. Толстого, расположенная в Тульской области. Уже в первые годы советской власти здесь был организован музей. Со временем круг мемориальных усадеб значительно расширился за счёт территорий, связанных с жизнью известных деятелей культуры.

Не менее значительно выглядело развитие городских садов небольшой площади (композиция так называемого «малого сада»), к числу которых относятся скверы, бульвары и элементы озеленения придомовых территорий. В Советском Союзе эти сады получили самое широкое распространение.

---

конкурсов и садово-парковых выставок в городах Европы стали появляться полифункциональные парки, давшие жизнь новым районам крупных промышленных городов.

<sup>4</sup> Со временем организация подобных парков будет осуществляться не на основе бывших дворянских усадеб, а на обширных территориях, входящих в состав расширяющихся городских пространств. После окончания Великой Отечественной войны полифункциональные парки будут создаваться на территориях, где проходили боевые действия, а мемориальная составляющая станет важнейшей частью их композиционного решения.

Изменение в начале XX столетия градостроительных взглядов, развитие новых районов в крупных промышленных городах Советского Союза привели к созданию обширных зелёных территорий внутри городского пространства. В 1930-е годы начинают организовываться лесопарки, ставшие своеобразными зелёными поясами вокруг больших городов и отделяющие промышленные районы от спальных. Эти зелёные участки стали альтернативой идее создания городов-садов, бытовавшей тогда в западной архитектуре [8, 9]. Одним из первых в числе советских лесопарков стал Новодольский лесопарк (1928 год), возникший на месте бывшего имения графини А. Ф. Толстой. Со временем число лесопарков в структуре советских городов увеличивалось.

Организация парков и лесопарков, органично вошедших в структуру городов нашей страны, привела в первой половине XX столетия к появлению городских зелёных систем. Ландшафтное искусство СССР в этот период получило мощный импульс к развитию. Именно в это время были заложены основы широкомасштабного ландшафтного строительства в стране.

Одним из перспективных направлений советского паркостроения, сформировавшихся в первой половине XX столетия, стало создание детских парков. Территории таких объектов были предназначены для проведения культурно-просветительских мероприятий для детей с играми, развлечениями, занятиями и физкультурно-оздоровительными мероприятиями. Одним из первых был организован Детский парк города Саратова (1936 год).

В это же время стала формироваться группа специализированных ландшафтных объектов, так называемых парков-выставок, деятельность которых была направлена на приобщение к разным составляющим жизни нашей страны: на знакомство с природой, достижениями культуры, промышленности и т. д. Одним из крупномасштабных проектов этой группы стал Всероссийский выставочный комплекс в Москве<sup>5</sup> (архитектор И. В. Жолтовский), история которого ведётся с Всероссийской сельскохозяйственной выставки 1923 года.

Ещё одним важным направлением деятельности ландшафтных архитекторов этого периода явилось создание заповедников, организация которых была связана не только с охраной природы, но и возможностью наблюдать её красоты без ущерба для флоры и фауны. Одним из первых

---

<sup>5</sup> Проект явился уникальным по значению и интереснейшим по архитектурно-художественному решению.

был организован Астраханский заповедник (1919 год), площадь которого составила более шестидесяти тысяч гектаров.

Можно констатировать, что в садово-парковом строительстве советской России первой половины XX века (после 1917 года) сформировались и получили широкое развитие следующие типы ландшафтных объектов: 1) мемориальные сады и парки; 2) полифункциональные парки (парки культуры и отдыха); 3) лесопарки; 4) спортивные парки; 5) детские парки; 6) парки-выставки; 7) государственные заповедники. Формирование этих типов парков связано со стремлением сохранить, изучить, популяризировать уникальные архитектурные и природные объекты, создать единую систему насаждений в городах Советского Союза, осуществить поиск новых форм в ландшафтной архитектуре.

Второй период развития советского ландшафтного искусства начинается почти сразу после окончания Великой Отечественной войны. События, связанные с героической борьбой против фашистских захватчиков начинают увековечивать в мемориальных комплексах, большинство которых в истории паркостроения получили название «парков Победы». К числу таких парков относятся Московский парк Победы (1945 год, архитектор В. Д. Кирхоглани), Приморский парк Победы на Крестовском острове в Ленинграде<sup>6</sup> (1945–1950 годы, архитектор А. С. Никольский), Мемориальный комплекс в Трептов-парке в Берлине (1949 год, архитектор Я. Б. Белопольский, скульптор Е. В. Вучетич), Мемориальный ансамбль на Мамаевом кургане в Волгограде (1959–1967 годы, архитекторы Я. Б. Белопольский и Л. Е. Розенберг, скульптор Е. В. Вучетич). Большое значение придавалось увековечиванию памяти жертв войны. Мемориальные комплексы возникали на территории концентрационных лагерей и мест массовых захоронений советских граждан. К числу таких ландшафтных памятников относятся «Хатынь» в Белоруссии (1969) и «Саласпилс» в Латвии (1961–1967), Пискаревское (1956–1960 годы) и Серафимовское (1965 год) мемориальные кладбища и другие. От мемориальных объектов довоенного времени все они отличаются не только значительными размерами, но и органичным слиянием всех видов искусств, целостной и яркой образностью торжественно-скорбного характера. Кроме того, были восстановлены разрушенные во время войны дворцово-парковые ансамбли и важные в историческом и культурном плане ландшафтные объекты.

---

<sup>6</sup> В настоящее время парк сменил свой «профиль» деятельности и оформление ряда ландшафтных композиций в соответствии с актуальной для нашего времени развлекательно-зрелищной тематикой.

После войны своё развитие продолжили парки-выставки, с успехом развивавшиеся ещё в довоенное время. Так, уже в 1957 году была организована первая в послевоенное время Всесоюзная промышленная выставка, а после реконструкции в 1959 году открылась всемирно известная ВДНХ (Выставка достижений народного хозяйства), зелёные территории которой были не только прекрасно спланированы и организованы с использованием передового ландшафтного опыта, но и дополнены культурно-зрелищными учреждениями и предприятиями торгово-бытового обслуживания.<sup>7</sup> В настоящее время экспозиционная территория этого комплекса являет собой колоссальный парковый массив, состоящий из разных по характеру участков, связанных между собой.

Парки-выставки, созданные в 1970–1980-х годах, имели разную направленность, отличались по размерам и характеру оформления. Многие из них были связаны с сохранением и популяризацией быта народов СССР. Продолжилось развитие парков детского отдыха и спортивных парков. Последние в конце 1970-х годов получили мощный импульс к развитию в связи с проведением на их территории Олимпийских игр. Так, в 1980 году главной олимпийской ареной стал стадион спорт-комплекса «Лужники» в Москве, территория которого при подготовке к летним Олимпийским играм подверглась серьёзной реконструкции.

Послевоенное развитие советских городов было связано не только с восстановлением, но и с формированием новых городских районов, в организации которых значительную роль играют различные ландшафтные объекты [10]. Это не только внутриквартальные сады и озеленение улиц и проспектов, но организация садов на крышах зданий.

Второй период развития советского паркостроения связан с интересом к организации объектов туризма и отдыха. Эта ландшафтная тема возникла благодаря интересу советских граждан к путешествиям по природным объектам нашей страны. Неразрывно связан с темой туризма и такой ландшафтный тип как национальные парки. С интересом к природе оказалось связано и частное загородное строительство (организация дачных участков).

Таким образом, в советской ландшафтной практике второй половины XX столетия получили распространение следующие типы садов и парков: 1) парки Дружбы; 2) тематические парки; 3) внутридворовые пространства; 4) пешеходные улицы и зоны; 5) олимпийские комплек-

---

<sup>7</sup> В настоящее время это крупнейший научный центр с тематическими выставками, регулярно организуемыми конференциями и симпозиумами, школами передового опыта и технологий.

сы; 6) объекты туризма и отдыха; 7) сады на крышах; 8) дачные участки; 9) национальные парки.

В настоящее время трудно себе представить большой город без полифункциональных парков, зелёных выставочных пространств. Многие достижения в области современного садово-паркового искусства своим появлением и развитием обязаны советским паркостроителям. Вклад советских ландшафтных архитекторов был по достоинству оценён мировым сообществом. Так, в 1988 году Советский Союз был принят в ИФЛА – Международную федерацию ландшафтных архитекторов. Современные российские паркостроители наследуют лучший опыт своих предшественников, о чём свидетельствуют как конкурсные, так и реализованные проекты.

### Список литературы:

1. *Горохов В. А., Лунц Л. Б.* Парки мира. М.: Стройиздат, 1985.
2. *Сокольская О. Б.* История садово-паркового искусства. М.: Инфра-М, 2004.
3. *Коляда Е. М.* Проблемы и перспективы исследования публичных садов и парков XX – начала XXI века // Вестник Санкт-Петерб. ун-та. Серия 15. Искусствоведение. 2014. Вып. 2.
4. *Боговая И. О.* Ландшафтное искусство. М.: Агропромиздат, 1988.
5. *Ожегов С. С.* История ландшафтной архитектуры. М.: Мир и образование, 2011.
6. *Коляда Е. М.* Мемориально-ландшафтный комплекс как объект истории и художественной культуры // Вестник Челяб. гос. пед. ун-та. 2011. Вып. 3.
7. *Коляда Е. М.* Типологическая характеристика русских мемориально-ландшафтных композиций // Вестник Челяб. гос. пед. ун-та. 2011. Вып. 4.
8. *Меерович М. Г.* Идея города-сада Говарда и советские рабочие посёлки-сады // Вестник Томск. гос. архитектурно-строит. ун-та. 2009. Вып. 4.
9. *Меерович М. Г.* Рождение и смерть советского города-сада. URL: <https://archi.ru/lib/publication.html?id=1850569462> (дата обращения: 30.08.2017).
10. *Коляда Е. М.* История формирования и типологические особенности садов и парков специального назначения // Вестник Челяб. гос. пед. ун-та. 2011. Вып. 5.



## **ЗАКОЛДОВЫВАНИЕ РАСКОЛДОВАННОГО МИРА: РЕЭВОЛЮЦИЯ РЕКВИЕМА (НА ЮБИЛЕЙ СОБЫТИЙ 1917 ГОДА)**

**И**з иврита через Библию в языки мира вошло много слов не в их изначальном значении. Например, слово «юбилей». Мы так любим поздравлять с круглой датой других и себя, что празднуем юбилеи на тридцать, двадцать, десять лет жизни, или даже на любое событие, время существования которого кратно пяти годам. Однако слово «юбилей» хоть и действительно означает круглую дату, но по конкретному случаю – празднованию выхода из рабства, установленному Моисеем и происходившему один раз в пятьдесят лет.

Мы отказались от магического, религиозного, ритуального контекста слов, оставив от них только удобные формы. Так произошло и с юбилеем. Он остаётся праздником для иудеев, но и нам удобно отделять круглые даты от других похожих праздников при помощи слова «юбилей», а изначальный смысл слова никого не волнует. Этот феномен объясняет концепция «расколдовывания мира» М. Вебера [1, с. 713]. Отказ от «сакрального» толкнул человечество на неожиданные открытия, привёл к неординарным историческим поворотам, смене мышления и новой парадигме развития общества. Однако параллельно с «расколдовыванием» происходит «заколдовывание» мира, поскольку игнорирование смысла слов не означает прекращение работы этих смыслов.

Особенно ярко эти процессы проявляются в художественном пространстве. За флёрком нового-новаторского в искусстве и сменяющимися друг друга революциями XX – начала XXI веков прослеживается один и тот же алгоритм развития событий, а именно – возвращение к прошлому, неловкая попытка воспроизвести миф о первоначале. При планомерном и сознательном очищении от религиозного мировоззрения, осознании неотвратимости «процесса интеллектуализации» [1], человечество перенесло свою естественную потребность в мифотворчестве в иную плоскость. Воспроизводство мифа о первоначале заменилось «осмыслением прошлого», что очевиднее всего проявляется в сфере искусства: чуть ли не ежегодно мы возвращаемся к опыту 1970-х, 1980-х, 1990-х годов в моде, дизайне и архитектуре.

Например, виртуальное детище полиграфического дизайна – веб-дизайн – поступательно ищет себя в формах, шрифтах и тенденциях

прошлого, с каждым разом откатываясь ко всё более поздним десятилетиям [2]. В 2017 году Россия пыталась осмыслить проделанный за прошедшие сто лет путь. Культурные изменения, произошедшие со дня Октябрьской революции, мы могли бы разделить и на традиционные иудейские юбилеи – по пятьдесят лет, и на традиционные русские, выделяя отрезки десятилетий или даже пятилеток: так интенсивно и разнообразно шло развитие искусства, моды, стремительно менялись способы мышления и восприятия мира. Но что это за «юбилеи»? Почему людям хочется его праздновать? И если припомнить изначальный смысл слова, что за «освобождение» революции мы праздновали в 2017 году?

### **Революция versus Эволюция**

Игра с гласными «е» и «э» в слове «революция» была неизбежна в 2017 году [3], хотя бы потому что русскоговорящие могут себе это позволить. Этой игре способствуют сложившееся правописание слов «эволюция» и «революция» (в отличие, например, от европейских языков), их относительная паронимичность; к тому же, мы все являемся свидетелями и пожинателями плодов революции.

Словари выдают следующее значение слова «революция»: термин происходит от латинского «переворот» и определяется как «резкий, скачкообразный переход от одного состояния, от одного качества к другому. Важнейший этап в общественном развитии; переломный, поворотный период в жизни общества и государства» [4]; «коренной переворот в какой-либо сфере общественной жизни, в науке» [5]. Этимология латинского первоисточника *revolūtiō* («откатывание, переворот») восходит к глаголу *revolvere* («катить назад; превращаться»), что произошёл от *re-* («обратно; опять, снова; против») и *volvere* («катить, катать; валить»). Глагол *volvere*, в свою очередь, восходит к праиндоевропейскому *wel(w)e-* («крутить, валять») [6].

Слово «эволюция» в русском языке понимается как: «1) развитие, процесс постепенного изменения кого-либо, чего-либо; 2) процесс постепенного непрерывного количественного изменения, подготавливающий качественные изменения развития в природе и обществе» [7]. Существительное *ēvolūtiō* («развёртывание, раскрытие») образовалось по той же схеме, что и *revolūtiō*: от глагола *evolvere* («разворачивать, раскатывать, выкатывать»), что состоит из приставки *ex-* («из-, от-») и *volvere* («катить, катать; валить»), восходящего всё к тому же праиндоевропейскому *wel(w)e-* («крутить, валять») [6]. Словари непременно

включают в словарные статьи об эволюции или революции следующие уточнения: эволюция определяется «в отличие от революции – коренного, качественного изменения; эволюция и революция – две необходимые взаимосвязанные формы движения, развития; эволюция подготавливает революцию и создаёт для неё почву, а революция увенчивает эволюцию и способствует дальнейшему развитию, открывая качественно новые возможности эволюции» [5]; эволюционный понимается как «постепенный, без резких изменений, в противоположность революционному». Однако «откатывать» и «раскатывать», «обратно» и «из», «против» и «от» – не такие уж далёкие смыслы при общем корне «катить», «крутить». Возможно, что по этому, интуитивно ощущаемому родству двух видов «катания», появились сюжеты в новостях [8], [9], заголовки статей [10], [11] и поздравления [12] с «юбилеем Октябрьской революции». Ведь йовель – это возвращение к корням, год, с которого и начинается «тотальное» обновление. То есть *откатывание* к началу, когда всё было хорошо, все были равны и свободны.

Русское «юбилей», английское «jubilee», немецкое «Jubiläum», французское «jubilé», португальское «jubileu» – это калька от слова לְבוֹי (йовель), что означает пятидесятый год, завершающий семь семилетних циклов. Главные заповеди юбилейного года содержатся в книге Левит иудейской Торы и христианского Ветхого Завета [13], среди прочего включают возврат владельцам потерянных или проданных ими наделов (Лев. 25:13).<sup>1</sup> В целом социальная миссия йовеля – сохранение преемственности землевладения и сохранение целостности порядка разделения земли между коленами Израиля: «И возвратитесь каждый во владение своё» (Лев. 25:10). То есть бывшие рабами становятся свободными, отданные за долги земли возвращаются. В основе принципа йовеля – возвращение к первоначальному порядку. Там, где бунтовщики хотели преобразования в новое – эволюции, вышла революция – испорченная версия йовеля, неосознанная попытка откатиться к корням, что обычно бывает с революциями – «к свободе, равенству, братству» мифического общества золотого века.

Сегодняшний «юбилей» революции – это неосознанное желание вернуться к бунтарскому, в значительной степени мифологизированному времени 1917 года. При этом эволюция, принцип которой также заложен в йовель, как свидетельство поступательного спиралевидного

<sup>1</sup> Здесь и далее – ссылки на соответствующие книги и главы Ветхого и Нового Заветов.

развития мировой истории, также присутствует: нам не хочется простой кальки событий 1917 года, мы хотим взять оттуда лучшее. Связь революции и эволюции ещё любопытнее наблюдать на уровне искусства – мира идей, а не вещей. Ведь русское искусство начала XX века – это невероятный прорыв мирового масштаба, передовые идеи, опережающие время технологии и безграничная творческая свобода.

История человечества циклична, что отражается и в способах познания мира: научном, религиозном, художественном. С другой стороны, имеем ли мы право говорить об эволюции искусства? В контексте научного знания – определённо имеем. При поверхностном рассмотрении истории религии тоже можно обнаружить эволюцию – от анимистических воззрений к политеистическим, а от последних – к монотеистическим. Эволюция искусства также прослеживается там, где наиболее очевидно, что в качестве ключевого момента развития вперёд выступает регрессия в плане возвращения (обращения) творческого процесса к его «истокам», к поиску первоначальных импульсов к творению [14]. Новшества, периодически возникающие на каждом витке цикла, вносят коррективы в развитие и позволяют ему совершаться. Эти этапы разделяются периодами стабильности и возвращения к устоям, законам и порядкам. Здесь сложно не провести аналогию с шестью рабочими днями и нерабочей субботой, или самым йовелем – узаконенным отличием от предыдущих лет. В то же время попытки вернуться к устоям – это, в той или иной степени, воспроизведение мифа о первоначале. В случае с иудаизмом и христианством – это попытка воспроизвести мир Адама. И иронично в этом свете выглядит идея праздновать «юбилей» революции в советское время.

### **Принцип «семи» и реквием**

Иудаизм естественным образом тяготеет к принципу «семи» – создание мира, неделя, шмита,<sup>2</sup> йовель – если не воспроизведение, то припоминание пребывания Адама и Евы в Эдеме (Райском саду). Наконец, ожидание седьмого тысячелетия – времени Мессии, поскольку каждое празднование юбилея – это ещё и разыгрывание, воспроизведение прекрасного будущего. В этом ключе интересно посмотреть на революци-

---

<sup>2</sup> Субботний Год (שמיטה, Шмита) – последний год каждого семилетия, в течение которого, согласно библейскому предписанию, земля в Эрец-Исраэль должна оставаться необработанной, а долги – отменёнными (Исх. 23:10–11; Лев. 25:1–7, 18–22; Втор. 15:1–11) [15].

онные реквиемы. Казалось бы, реквием – христианский жанр, католическая версия панихиды, что делать ему в контексте юбилеев, революций и эволюций?

Первые реквиемы – возвышенные и праздничные, нарядные григорианские хоралы, радующиеся за душу усопшего, отправляющегося в лучший мир.<sup>3</sup> Первый из дошедших до нас реквиемов принадлежит Й. Окегему (2-я половина XV века). Эта версия включает в себя Символ Веры – *Credo*, поскольку реквием только-только выходил из широкого ряда месс, которые служились по разным поводам, но по одному канону. Реквием Окегема написан только для хора, так как музыкальные инструменты ещё ассоциируются с развратом и праздностью. Секвенция «*Dies irae*» – «День гнева», или «Судный день», которая обрела статус драматургического центра композиции (что сыграет свою роль в будущем развитии жанра), была включена в реквием А. Брюмеля, который был написан немногим позже реквиема Окегема [16].

В ходе эволюции христианского сознания изменялся смысл идеи конечности земного бытия; конец света стал пониматься в негативном ключе. Этому способствовала повальная неграмотность, в первую очередь, всё умножающегося духовенства, и выросшая на этой почве инквизиция, постоянно пугавшая адскими муками. С другой стороны, в эпохи Возрождения и Просвещения с их возвышением человеческого и человека, в качестве побочного эффекта возрастал эгоизм, особенно у просвещённых и образованных людей, в число которых входили и композиторы. Теперь смерть стала однозначно восприниматься как негативное явление, в том числе потому, что человеку хочется продлить земное существование своего «я» как можно дольше. «День гнева» сначала наполняется в реквиеме нотами ужаса и страха, а вскоре всё сочинение становится печальным, скорбным и местами устрашающим. Панихида «служится» не столько по покойному, сколько в напоминание живым. Наконец, как прямое воплощение мыслей о смерти, реквием перестаёт быть чисто религиозным [16]. Жанр становится композиторским, слова утрачивают смысл. Точнее канон утрачивает смысл, а святое место, что не бывает пустым, заполняют слова о неизбежности смерти, тщетности бытия и печали. Теперь композитор вправе взять тот текст из Писания, который кажется ему более подходящим для отражения скорби.

<sup>3</sup> Ср.: Й. Окегем, *Missa pro defunctis*; А. Брюмель, *Missa pro defunctis*; О. ди Лассо, *Requiem*.

Что остаётся фактически неизменным, удивительным (на первый взгляд) и легко объяснимым в свете принципа «семи» как универсалии культуры, это то, что в композиторских реквиемах стабильно сохраняется семичастная структура. Семь цветов радуги, семь нот и другие явления мира природы (или физики в традициях древнегреческой φύσις) являются раскрытием этого явления и символом завершённого цикла. В реквиеме изначально было девять частей: первые семь – составляющие канонический реквием<sup>4</sup> – и две части, которые периодически включались, начиная с XIII века, – Graduale (Requiem aeternam, частично повторяющий первую часть Tractus, Pie Jesu, повторяющий последние строки Lacrimosa) и In Paradisum [16]. Скорее всего, в семичастной структуре реквием пришёл уже к Тридентскому собору,<sup>5</sup> поэтому можно сказать, что менее двух веков длился поиск формы, которая закрепилась за жанром как существенный атрибут.

### Эволюция через революции

Заключённый между Богом и избранным народом завет в отношении субботного (каждого седьмого) года до йовеля, требует: *оставлять* «землю в покое», то есть не засеивать и не собирать урожай (Исх. 23:11), (Лев. 25:4), делать *прощение* долгов (Втор. 15:1–2) [13]. «Прощать», «оставлять» и «покой» – понятия, из которых соткана тема реквиема: латинское requies дословно означает «покой», «упокоение». Только этот покой уже не часть цикла обновления, а покой в новом мире: «Requiem aeternam dona eis, Domine» («Покой вечный даруй им, Господи»).

Главные изменения реквием начал претерпевать, начиная с барочных времён [16]. Развивался жанр оперы, а возвышенная симфоническая музыка реабилитировала музыкальные инструменты, которые Церковью были отнесены ко списку вещей зловердных и разлагающих ду-

---

<sup>4</sup> 1. Introitus – Requiem aeternam dona eis, Domine (Вечный покой даруй им, Господи); 2. Kyrie – Kyrie eleison (Господи, помилуй); 3. Sequentia, состоящая из: Dies irae (День гнева), Tuba mirum (Трубы удивительный звук пронесётся), Rex (Царь ужасающего величия), Recordare (Вспомни, Иисусе милосердный), Confutatis (Посрамив нечестивых), Lacrimosa (Полон слёз тот день); 4. Offertorium, включающая в себя: Domine (Господи Иисус Христос, Царь славы), Hostias (Жертвы и мольбы Тебе, Господи); 5. Sanctus: Sanctus (Свят, Свят, Свят, Господь Бог Саваоф), Benedictus (Благословен, грядущий во имя Господне); 6. Agnus Dei (Агнец Божий, кто принял на себя грехи мира); 7. Communio: Lux aeterna (Да светит им вечный свет, Господи), Libera me (Избавь меня, Господи, от вечной смерти).

<sup>5</sup> Миссал, в том числе канон Реквиема, был утверждён на Тридентском соборе (1545–1563) [16], но окончательно оформлен в 1570 году [17].

шу. Теперь композиторские реквиемы могли отказаться от длительных песнопений, оставить больше места для музыки. Далее последовал свободный отказ от канонических текстов или свободное нарушение порядка. Секвенцию же *Dies Irae* – «ужасный» День гнева – не просто оставляют, а строят вокруг неё композицию, даже оформляют отдельные её строфы в обособленные разделы.

Безусловно, текст *Dies Irae* полон размышлений о тщетности человеческого бытия и о грядущем возмездии за грехи [18]. Однако, понимание своей греховности естественно для христианина, и, скорее, является признаком не пессимизма, а кротости. Первые последователи Христа ожидали конца света, если не сказать, что молились о нём. Понимание того, что конец не так близок, как хотелось, а также размывание смыслов учения, институционализация христианства в религию привели к тому, что Судный день стал Днём гнева. Реквиемы Ф. Дуранте, А. Лотти, А. Хассе, Н. Йоммелли, М. Звешховского, наконец, Моцарта – в полной мере отражают глубокие переживания по поводу смерти. Реквием заказывает не только Церковь, но и частные лица, государства [16].<sup>6</sup> XIX век застолбил за жанром статус внерелигиозного и перевёл исполнение реквиема в концертные залы. Такие реквиемы писали А. Брукнер, Л. Керубини, А. Дворжак, К. Сен-Санс, Ф. Лист, Ш. Гуно. Известный антирелигиозными настроениями, Г. Форе также написал реквием, отказывающий покойному в Суде и Рае – в произведении отсутствуют *Dies Irae* и *In Paradisum*. Верди не стал изменять себе и создал реквием памяти поэта А. Мандзони, стилистически близкий к своим же операм: «Травиате» и «Аиде». Очередной вершиной эволюции жанра стал «Немецкий реквием» И. Брамса, который он написал без следования каноническому составу реквиема – произвольно выбрав тексты из Священного писания, причём в немецком переводе [16].

### **Сакрализация революционеров через реквием**

Ни одна революция не проходила бескровно. Любому новому государству нужны константы, вокруг которых можно скрепить общество. Хорошие константы – жертвы и герои, люди, которые положили свою жизнь ради счастливого будущего оставшихся в живых и потомков. И ещё не придумали ничего лучше, чем поминать героев музыкой. Яркая и пафосная панихида отзовётся в сердцах и навсегда останется в па-

<sup>6</sup> Реквием памяти Людовика XVI Л. Керубини заказан от лица государства; Реквием В. А. Моцарта заказан частным лицом.

мнати поколений. События Июльской революции 1830 года во Франции поминаются каждый раз при исполнении грандиозного Реквиема Г. Берлиоза, посвящённого памяти жертв тех событий [16]. И, возможно, ни одна революция не поминается так часто в реквиемах, как социалистическая. Реквиемы памяти В. И. Ленина были написаны Д. Б. Кабалевским, Л. А. Ходжа-Эйнатовым, памяти С. М. Кирова реквием посвятил М. А. Юдин [19]. Советские реквиемы привлекают интерес не только в связи с «юбилеем» событий 1917 года, приведших к образованию нового государства, но и потому, что их содержание куда более религиозное, чем у реквиемов композиторов XVIII или XIX веков.

Интересный образец революционного реквиема, который не слышали в Советском Союзе – «Реквием на смерть Ленина» Ханса Эйслера. Это семичастное произведение для двух солистов и хора на стихи Бертольда Брехта. Последний не подарил хвалебных строк героизму Ленина, хоть и указал его полезность в деле революции как лидера, поэтому Эйслер взял балладу того же Брехта «Похвала бойцов» из пьесы «Мать». В СССР этот реквием остался неизвестным, поскольку шёл 1935 год, и посвящение Вождю Пролетариата Эйслера оказалось стилистически чуждым музыке, которая создавалась в нашей стране. Текст его построен вокруг скорой кончины Ленина – солдат просит Ильича не умирать: эксплуататоры идут. В арии солист и хор задаются вопросом: что делать, если человек собирается покинуть этот мир? Нужно сказать ему, что он ещё нужен, что без него не победить. Когда свершится победа над эксплуататорами, и Ленин умирает, солдаты с рабочими скорбят о нём, *поднимая к небу кулаки*. Последние строки дословно можно перевести так: «Ленин сохранится / в самом сердце / рабочего класса. / Он был нашим учителем. / Он сражался с нами. / И теперь он закреплён / в самом сердце / рабочего класса» [20]. То есть Страшный суд уже произошёл. Ленин с солдатами и пролетариями победил эксплуататоров. Просто не сразу наступило время Райского сада: люди остались на руинах, впереди тёмная дорога. Но «массы снова встанут», готовы сражаться. А Ленин – «в самом сердце рабочего класса».

Не буквально по форме, но прямолинейно по духу продолжают этот ряд революционные песни-панихиды, как, например, «Замучен тяжёлой неволей». Во-первых, эта песня называется по своей первой строке (ср. с религиозными жанрами). Во-вторых, как правило, исполняется только хором без музыкального сопровождения. В-третьих, текст ещё при жизни автора был назван народным (религиозные тексты считаются вдохновлёнными Духом Святым – здесь же дух народный).



В-четвёртых, по смыслу, случайно или нет, текст делится на семь тематических частей, которые лучше всего иллюстрирует запись Большого хора Всесоюзного радио. Наконец, помимо упоминания очень христианского способа захоронения – бросания земли на гроб погибшего товарища, в конце песни мы слышим следующие слова: «Как ты, мы, быть может, послужим / Лишь почвой для новых людей (*жертвенная смерть*),<sup>7</sup> / Лишь грозным пророчеством новых (*пророчество Апокалипсиса*), / Грядущих и доблестных дней (*впереди райские кущи*). / Но знаем, как знал ты, родимый, / Что скоро из наших костей / Подымется мститель суровый / И будет он нас посильней! (*здесь фактически цитата библейского сюжета воскрешения мёртвых пророком Иезекии-лем; Иез. 37*) [13].

Пожалуй, самым известным советским реквиемом является «Реквием» Д. Б. Кабалевского. То, что самому автору казалось принципиальным отличием его произведения на стихи Роберта Рождественского от канона, наоборот, только приблизило его реквием к изначальному замыслу жанра. «Сочинение это написано о погибших, но обращено к живым, рассказывает о смерти, но воспевает жизнь, рождено войной, но всем своим существом устремлено к миру» [21]. «К миру», «воспевает жизнь», «обращено к живым» и «рождённое войной» – эти слова можно отнести к любому католическому реквиему, рождённому ожиданием Судного дня, обращённому к жизни для грядущего нового мира. Реквием Кабалевского даже заканчивается своей версией *Lux aeterna*: «Это песня о солнечном свете, / Это песня о солнце в груди. / Это песня о юной планете, / у которой всё впереди». В этом смысле военный реквием Кабалевского произвёл откат к истокам в значительно большей степени, чем, например, реквием Б. Бриттена на стихи явно религиозного характера.

Из всего многообразия реквиемов, написанных в XX веке, остановимся на сочинении нашего соотечественника А. Г. Шнитке. Тому есть несколько причин: это единственный случай, когда советский композитор написал реквием на канонический латинский текст, при этом используя неожиданный для жанра состав инструментов, – как первое, так и второе весьма революционно. Оркестр включает в себя электрогитары, трубу, тромбон, челесту, рояль, орган, группу ударных [22], но при этом исключает струнные, видимо, чтобы отместить любые намёки на теплоту звучания в музыке. Интерес вызывает и тот факт, что Шнит-

<sup>7</sup> Здесь и далее курсив авторский.

ке закрывает реквием *Credo* [22] – частью, которая была включена в реквием лишь на заре его истории. Однако логику композитора понять можно – это утверждение для самого себя: «Верую». Но куда любопытнее, что в конце *Credo* Шнитке вводит «*Requiem aeternam*». То есть с чего начали, тем и закончили, буквально – запустили новый цикл.

Хочется подвести итог словами Екклесиаста: «Бывает нечто, о чём говорят: “Смотри, вот это новое”; но это было уже в веках, бывших прежде нас. Нет памяти о прежнем; да и о том, что будет, не останется памяти у тех, которые будут после» (Втор. 1:10–11) [13]. Человек быстро привыкает к повторяющимся формам и устаёт от них, особенно в сфере искусства (А. Голлер, Дж. Лавер)<sup>8</sup> [14], поэтому он ищет всё новые способы выразить уже выраженное в силу заложенной природой потенции к творчеству. Оттого реквием от заупокойной мессы приходит к революционному маршу, от стихотворения к фильму или даже компьютерной игре.<sup>9</sup> Однако всегда действующие универсалии культуры, даже при потере человеком изначального смысла явления, сдерживают фантазию и поворачивают, независимо от желания автора, воплощаемое в то русло, которое ближе истине. А все «революционные» пики эволюции искусства, в данном случае – реквиема, дают возможность задуматься над изначальными смыслами и обратить внимание на происходящее. Так, на II Ватиканском Соборе спустя три века после начала истории реквиема, наконец, было принято решение исключить *Dies irae* из канона реквиема как вводящую в заблуждение и пугающую верующих часть, но ввести *Alleluia* как символ радости перехода в жизнь вечную [24].

### Список литературы:

1. Вебер М. Избранные произведения. М.: Прогресс, 1990.
2. Семь трендов в графическом дизайне. 17.04.2017 // Блог [designmojo.ru](http://designmojo.ru). URL: <http://designmojo.ru/design/trends/7-trendov-v-graficheskom-dizajne/> (дата обращения: 20.10.2017).
3. «Великая книжная рЭволюция» на VI Санкт-Петербургском международном культурном форуме // Официальный сайт VI Санкт-Петербургского международного культурного форума. URL: <http://2016.culturalforum.ru/ru/news/527> (дата обращения: 26.11.2017).
4. Словарь иностранных слов / Под ред. И. В. Лехина, Ф. Н. Петрова. М.: ГИИНС, 1949.

---

<sup>8</sup> См.: Gölle A. Die Entstehung der architektonischen Stilformen. Stuttgart: K. Wittwer, 1988; Laver J. Dress. L.: J. Murray, 1950.

<sup>9</sup> См.: поэму «Реквием» А. А. Ахматовой, фильм «Реквием по мечте» Д. Аронофски, компьютерную игру *Requiem-Online* [23].

5. Крысин Л. П. Толковый словарь иноязычных слов. М.: Эксмо, 2006.
6. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. Т. 4. М.: Прогресс, 1986.
7. Словарь иностранных слов современного русского языка. М.: Аделант, 2014.
8. Юбилей революции: Как большевики пришли к власти // Официальный сайт телеканала МИР24. URL: <https://mir24.tv/news/16275665/yubilei-revolycii-kak-bolsheviki-prishli-k-vlasti> (дата обращения: 04.12.2017).
9. В Петербурге к юбилею Октябрьской революции устроили политический перформанс // Официальный сайт Телеканала 5 (Санкт-Петербург). URL: <https://www.5-tv.ru/news/164090/> (дата обращения: 02.12.2017).
10. Тематический раздел: Юбилей Революции 1917 года // Коммерсант. URL: <https://www.kommersant.ru/theme/2716> (дата обращения: 04.12.2017).
11. К юбилею революции 1917 года Эрмитаж «перекрасили» в красный цвет // Известия. URL: <https://iz.ru/663292/2017-10-26/k-iubileiu-revoliutcii-1917-goda-ermitazh-perekrasili-v-krasnyi-tsvet> (дата обращения: 04.12.2017).
12. Кастро поздравил Зюганова со 100-летием Октябрьской революции // Информационный портал Вести.ru. URL: <https://www.vesti.ru/doc.html?id=2950916> (дата обращения: 04.12.2017).
13. Библия. Синодальный перевод: Ветхий Завет // Сайт Православие.RU. URL: <http://days.pravoslavie.ru/Bible/Index.htm#V> (дата обращения: 26.12.2017).
14. Мартиндейл К. Эволюция и конец искусства как гегелианская трагедия // Психология. Журнал Высшей школы экономики. 2007. Т. 4. № 1.
15. Субботний Год (Шмита) // ЕЖЕВИКИ – Академическая Вики-энциклопедия по еврейским и израильским темам. URL: [http://www.ejwiki.org/wiki/Субботний\\_Год](http://www.ejwiki.org/wiki/Субботний_Год) (дата обращения: 26.12.2017).
16. Реквием // Католическая энциклопедия: В 4 т. Т. 4. М.: Изд-во Францисканцев, 2011.
17. Римский миссал 1570, утверждённый Папой Пием V. URL: [https://media.musicasacra.com/pdf/romanmissal\\_classical.pdf](https://media.musicasacra.com/pdf/romanmissal_classical.pdf) (дата обращения: 04.12.2017).
18. Лебедев С., Поспелова Р. Musica latina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. СПб.: Композитор, 2000. 256 с.
19. Реквием / Левик Б. В. // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. Т. 4 / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советский композитор, 1978.
20. Yen Y. F. Conductor's guide to Hanns Eisler's Lenin (Requiem) // Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, 2013. URL: [https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/46793/Yu-Fen\\_Yen.pdf?sequence=1](https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/46793/Yu-Fen_Yen.pdf?sequence=1) (дата обращения: 04.12.2017).
21. Пожидаев Г. А. Дмитрий Борисович Кабалевский. М.: Музыка, 1987.
22. Ивашкин А. В. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: РИК «Культура», 1994. 304 с.
23. Компьютерная игра Requiem-Online. URL: [http://requiem-online.ru/default.asp?p\\_ind=7](http://requiem-online.ru/default.asp?p_ind=7) (дата обращения: 04.12.2017).
24. Constitution on the Sacred Liturgy Sacrosanctum Concilium Solemnly promulgated by His Holiness Pope Paul VI on December 4, 1963 // Онлайн-архив документов Ватикана. URL: [http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_const\\_19631204\\_sacrosanctum-concilium\\_en.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_en.html) (дата обращения: 04.12.2017).

## СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Исследователи современного искусства неизменно отмечают нарастание в нём синтетических тенденций [1; 2; 3]. Налицо все параметры синтеза: интенсивное развитие синтетических видов искусства [4], взаимопроникновение выразительных средств одного вида искусства в другой [5], смешение жанров [6], размывание границ между искусством и неискусством [7]. Попытки осмыслить сложившееся положение вещей приводят эстетиков и искусствоведов к необходимости искать причины синтетических тенденций в культуре за пределами художественной сферы [8].

Представляется, что синтез искусств – это одно из проявлений направленности мировоззрения в сторону целостности, признания главенства надындивидуального, общечеловеческого, космического и теургического начал в культуре. Только такое «солидарное» мировосприятие способно дать единый конструктивный принцип всему искусству, провести параллели между видами искусства и обеспечить объединение их выразительных возможностей для создания качественно новых художественных ценностей. Дифференцированное состояние социальной практики, сфер духовного производства, их оторванность от реального опыта жизни людей, хоть и является необходимым моментом исторического развития, но одновременно свидетельствует о периоде стагнации, консервации общества и его культуры, который не может длиться вечно. Потребность в универсальном развитии позволяет личности, преодолевая инстинктивный страх, выйти за пределы биологического и разумного эгоизма в сферы свободного культурного творчества. Реальным же механизмом этого персонального и социального раскрепощения и преобразования является социальная революция, которая всякий раз «собирает практику в единство мгновенной тотальности» [9, с. 26]. Неизменным признаком любой теории синтеза искусств можно считать «мессианизм», то есть ориентацию на решение проблем, лежащих вне сферы непосредственных задач искусства: с синтезом искусств связывается стремление непосредственно воздействовать на жизнь общества, устранять его социально-идеологические противоречия, участвовать в борьбе за высшие идеалы и ценности.

В истории западной культуры можно выделить четыре периода синтеза, каждый из которых характеризуется своими социокультурными признаками, сохраняя верность идее целостности и социальной сплочённости. Первый период – первобытного синкретизма (отчасти сюда можно отнести и культуру Древнего мира) – явился следствием неразвитости индивидуального сознания, невычлененности человека из природного и социального мира, органической частью которых он себя признавал. Следующей опорой, способной сплотить людей различного этнического и социального происхождения, стала новая религия, озабоченная не столько сохранением существующего социального и космического порядка, сколько пробуждением личности (человеческого в человеке). Расцвет религиозного сознания в средневековом обществе не только дал толчок для развития духовной культуры, но и сформировал новый синтез искусств, сплочённых служением трансцендентной реальности. Начало Нового времени связано с ростом индивидуализма, с процессами секуляризации, с падением социального авторитета церкви; одновременно усиливается вера человека в себя, причём не только как хозяина своей жизни, но и как творца истории. На смену идее смирения, покорности божественному промыслу приходит эпоха социальных революций, задача которых отнюдь не сводится к разрушению, наоборот, «по сути своей революция выступает как могучая синтетическая процедура, полагающая единство практики и дающая почувствовать вкус истины» [9, с. 17]. Одним из следствий этого революционного творческого порыва стали, в том числе, романтические теории синтеза искусств и попытки осуществления эстетической утопии на практике (программы строительства новой жизни, духовного преобразования личности и объединения средствами искусства раздробленного индивидуализмом общества). Наконец, сегодняшний этап синтеза искусств может быть назван глобалистским и связан, в первую очередь, со становлением массовой культуры и искусства.

В данной статье мы остановимся лишь на решении проблемы синтеза искусств в России, которая приобретает здесь актуальность с начала XX века, но так гармонично вписалась в теорию и практику русской художественной культуры, что вскоре синтетичность стали считать одной из её характерных черт. Например, А. А. Блок прямо связывал насущность синтеза искусств с особыми историческими путями нашей страны: «Россия – молодая страна, и культура её – синтетическая культура. Русскому художнику нельзя и не надо быть “специалистом”. Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте; тем бо-

лее – прозаик о поэте и поэт о прозаике... Так же, как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга – философия, религия, общественность, даже – политика. Вместе они и образуют единый мощный поток, который несёт на себе драгоценную ношу национальной культуры... Это – признаки силы и юности; обратное – признаки усталости и одряхления» [10, с. 175–176]. Не оспаривая в целом справедливость такой оценки, следует всё же считать философско-эстетические теории синтеза искусств в России творческой переработкой утопического учения романтиков о «всекультуре», их настойчивого требования вернуть искусство в лоно мифотворчества, а также поисками путей преодоления пропасти между миром искусства и реальной действительностью. Славянофильское учение о «соборности» гармонично соединяется у русских деятелей искусства с идеей универсального художественного произведения (Gesamtkunstwerk) Р. Вагнера и «дионисийским культом» Ф. Ницше.

Идея искусства, заменяющего традиционную религию, компенсирующего утрату духовных идеалов прежних эпох утверждением гуманистического культа служения человеку, определяет позицию Вячеслава Иванова: «Проблема синтеза искусств, творчески отвечающая внутренне обновлённому соборному сознанию, есть задача далёкая и преследующая единственную, но высочайшую для художества цель, имя которой – Мистерия. Проблема этого синтеза есть вселенская проблема грядущей Мистерии. А проблема грядущей Мистерии есть проблема религиозной жизни будущего» [11, с. 347]. Как литургический, синтез искусств понимали и А. Н. Скрябин, и А. В. Луначарский, предлагавший театру «поднимать души до религиозного экстаза» [12, с. 28]. Одним из немногих, видевших в мистерии угрозу современной драме, был А. Белый – он высказывал опасение, что «пирамида из идолов задавит драму... Подозрительны все эти сладкие призывы к мистерии в наши дни. Они усыпляют бодрость духа. А она нам нужна, как нужны нам рати героев, потому что впереди – суровая борьба. В борьбе, а не в сонных молениях мы преобразимся» [13, с. 268–269].

В начале XX века в России судьбы развития национальной культуры связываются с вопросами назревающего революционного преобразования страны. Все теоретики и практики искусства в России сходятся в том, что задачи искусства выходят за чисто эстетические рамки и непосредственно соприкасаются с жизнью, но механизм «растворения» искусства в жизни каждый понимал по-своему. Так, В. И. Иванов писал, что «хоровое действо» – это проблема, которая «не допускает

иною решения – решения посредством искусства только и в пределах только искусства, – поистине является центральным очагом культурно-исторической революции, нами переживаемой. Искусство бессильно создать хор; но жизнь может» [11, с. 286]. А. А. Блок прямо утверждал, что «возвратить людям всю полноту свободного искусства может только великая и всемирная революция, которая разрушит многовековую ложь цивилизации и поднимет народ на высоту артистического человечества» [14, с. 22].

Учение о тесном взаимодействии искусства, общества и революции также восходит к романтикам и особенно к Р. Вагнеру, который рассматривал проблемы синтеза искусств в контексте беспощадной критики социальных основ буржуазного общества и его культуры, называя последнюю «цивилизованным варварством». Сущность эстетики Вагнера, которую А. Ф. Лосев определил как «эстетику революционного пафоса» [15, с. 8], выражена в следующих его словах: «Только великая Революция всего человечества, начало которой некогда разрушило греческую трагедию, может нам снова подарить это истинное искусство; ибо только Революция может из своей глубины вызвать к жизни снова, но ещё более прекрасным, благородным и всеобъемлющим то, что она вырвала и поглотила у консервативного духа предшествующего периода красивой, но ограниченной культуры» [16, с. 129].

Ближе всего к «синтетическому произведению искусства» Вагнера было позднее творчество Скрябина, также понимавшего музыку как «мистерию», «хоровое действо». Однако во многом следуя Вагнеру, русский композитор не разделял его тяги к сцене, его отталкивала грубая материальность и излишняя определённости сценических образов. Музыка Скрябина «приносила конкретная выразительность человеческого тела, ассоциативность его движений, делавшая музыкальный образ однозначным, к тому же обращённым к телу, человеку, земле, тогда как художественный взор Скрябина всё больше обращается “вверх”, к идеалу, мечте, неосозанному космосу» [17, с. 332]. В большей мере концепции синтеза, синестезии и «соборного действия» отвечал скрябинский замысел «Мистерии». Это новое «всеискусство» имело жизнестроительную функцию: оно должно было «выступить символом и олицетворением сгармонизированной социальной реальности» [18, с. 136].

В свете сказанного нетрудно понять, почему абсолютное большинство художественной интеллигенции России с восторгом приняло революционные события 1917 года: утопия обретала зримые черты, жизнеустроительный пафос становился реальной творческой програм-

мой созидания справедливого общества и воспитания нового человека. Прежде всего, революция привела к радикальной демократизации всей художественной жизни; в соответствии с пролетарским лозунгом «Искусство в массы» окончательно разрушились перегородки между высоким и низким в искусстве. Ф. И. Шмит, директор Государственного института искусств, советовал тем, «кто хочет изучить искусство во всём его объёме и понять его в его творческих глубинах, и как индивидуально-психологический, и как социальный факт... совершенно отказаться от условных и призрачных перегородок, от фетишистского превознесения “чистого”, “высокого”, “вдохновенного” искусства» [19, с. 59].

С обновлённым обществом связывались надежды не только на реальное осуществление синтеза художественной культуры и жизни, но и на достижение нового реального синтеза искусств, которому препятствовала частнособственническая разобщённость буржуазного общества с его индивидуалистической идеологией. Определяя особенность нового синтеза, И. И. Иоффе писал: «Это – не первобытный стихийный синкретизм, а организованный синкретизм, пользующийся всеми достижениями каждого искусства, чтобы дать сгущённую, интенсифицированную жизнь. Это синтетическое искусство должно быть не эстетическим развлечением, а культурной и социальной силой воздействия на слушателей» [20, с. 384].

Одной из первых послереволюционных концепций синтеза искусств стала теория «монументального искусства» В. В. Кандинского, председателя ИНХУКа, – научного учреждения, созданного в 1920 году левыми художниками К. С. Малевичем, В. Е. Татлиным, Л. С. Поповой, В. Ф. Степановой и другими. О внутренней тождественности отдельных выразительных средств различных искусств Кандинский писал ещё в 1913 году, когда пытался найти первичные элементы художественной выразительности, не несущие в себе содержательного начала. Анализируя психологию восприятия средств выразительности в различных видах искусства, художник стремился создать новое синтетическое искусство, пользующееся одновременно и цветом, и линией, и звуком, и движением, и словом. Кандинский был убеждён, что, с одной стороны, «каждое искусство углубляется в себя и как бы специализируется», но «в то же время открывает дверь в новый мир: мир комбинаций отдельных искусств в одном произведении, мир монументального искусства» [21, с. 48].

Не все члены ИНХУКа были согласны с предложенной Кандинским программой. Постепенно внутри организации выделилась группа



конструктивистов (К. В. Иогансон, А. М. Родченко, В. Ф. Степанова, братья В. А. и Г. А. Стенберги, К. К. Медунецкий, А. М. Ган, А. А. Веснин), которые считали подобные занятия ненужным теоретизированием. Если Кандинский видел перспективы развития живописи в превращении её через взаимодействие с временными искусствами (музыкой, танцем, поэзией) в динамическое искусство, то Родченко считал, что живопись в союзе с пространственными искусствами (скульптурой, архитектурой) внесёт свой вклад в создание новой вещи. Конструктивисты сознательно включились в выполнение программы строительства нового быта, и ради социальной утопии были готовы отказаться не только от синтеза искусств, но и вообще от особой художественной сферы. Наиболее крайнее выражение эта тенденция нашла в деятельности «производственников» и «лефовцев», по мнению которых искусство должно стать утилитарным, подчиняющимся материальному производству и промышленности. Искусство воспринималось ими как уходящее прошлое и противопоставлялось труду производственников, занимающихся строительством материальных форм самой жизни. Однако, как утверждает Е. Б. Мурина, «слияние искусства с жизнью неосуществимо вне синтеза искусств» [22, с. 47], а потому «производственное искусство» означало не конец искусства, а рождение нового вида синтетического творчества – дизайна, ставшего синтезом искусства, техники и нового образа жизни.

Ещё одним проявлением парадоксальной трансформации идеи синтеза искусств стали революционные массовые праздники, проводившиеся повсеместно в первые послереволюционные годы. Таким зрелищем под открытым небом представлялся будущий театр теоретикам «Пролеткульта», выступавшим с лозунгом: «Искусство на улицу». Один из них – В. Керженцев – так описывает это действо: «Народное празднество связует в одно весь разнородный комплекс искусств, все многообразные типы и виды театрального представления. Оно и мыслимо лишь как синтез красочных волн со звуковыми, живописи с музыкой и пением, танца с декламацией, акробатических упражнений и хоровода, марионеток и тира, цирка и атлетики, балагана и митинга. Вся эта пестрота празднества соединяется в одно целое так, что является словно новый вид творческого выявления искусства» [23, с. 64].

В организации этих празднеств принимали участие лучшие деятели искусства: И. А. Аксёнов, В. Э. Мейерхольд, А. А. Веснин, Л. С. Попова и другие. В. И. Иванов, работавший в то время заведующим историко-театральной секцией Театрального отдела Народного комиссариата

та просвещения РСФСР, пытался применить к практике революционных празднеств свою концепцию «соборного действия». Хотя «создатели революционных массовых празднеств не просто отбросили мистическое ядро его учения, но заменили “соборность” коллективностью, а двусмысленные с идейной точки зрения “дионисийские игры” и эллинские “оркестры” – пением революционных песен и различными театральными инсценировками, политическими лозунгами дня» [22, с. 44], такие празднества ещё во многом осуществлялись на основе своеобразного мифа о «городе будущего». Когда архитекторы и художники при помощи панно, лозунгов, декораций пытались «закрыть старый город до неузнаваемости, изменить его привычный облик» [24, с. 144], речь шла о воплощении именно этой утопии. В связи с празднествами необходимо сказать о возникшем на их основе агитационно-массовом искусстве, которое открыто ставило перед собой задачу мобилизации масс на выполнение партийной программы построения социализма. Общим для всех форм агитационного искусства была его доходчивость, самоограничение в выборе средств и форм. Агитационный театр породил свой лаконичный язык, особую драматургию, построенную на сильных конфликтах, устойчивую систему социальных масок, особое условное оформление.

Ситуация в художественной жизни советского общества резко изменилась с конца 1920-х годов. Надежды на быстрое преобразование старого общества не сбылись, что неминуемо привело к снижению социально-преобразовательного пафоса искусства. Главным, если не единственным, творческим методом объявлялся социалистический реализм, поэтому почти все художественные объединения распались. Кроме того, искусство стало пониматься не как творчество, а как одно из средств познания (наряду с наукой и философией), соответственно, главная задача искусства – дать наиболее полную картину действительности. С этих позиций пересматривалась и идея синтетического искусства. Оно должно было быть отражением реальной жизни, передавать в художественных формах диалектику общественного процесса.

Искусством, отвечающим новым требованиям, признаётся исключительно кинематограф. Всякий другой синтез искусств объявлялся механистическим: «Кино является той высшей ступенью организации и показа видимого мира в эмоционально-акцентированных образах, которая, используя отдельные черты и приёмы предыдущего развития искусств видимых образов, даёт их синтез в новой высшей фазе» [25, с. 66]. Для подобного выделения кинематографа были причины. Начнём

с того, что это был период его бурного развития, сопровождавшийся непрерывным поиском новых форм и выразительных средств. Кинематограф действительно представляет собой синтез всех видов искусства (и пространственных, и временных), но его привлекательность для советской власти связана, прежде всего, с его массовостью и доступностью, а следовательно, со способностью активно пропагандировать социалистические идеи. Кроме того, пролетарское искусство претендовало быть самым передовым, в том числе, в средствах выразительности. Об этом писал один из пропагандистов кинематографического искусства И. И. Иоффе: «Свое отношение к миру пролетариат может выражать не средствами, выработанными натуральным и товарным хозяйством, а в материалах, данных высшими достижениями индустриальной техники... Эти материалы – усовершенствованные механизмы и энергия, свет, электричество, радио как технические средства искусства – открывают совершенно новые виды и формы. Социалистическое искусство будет индустриальным» [20, с. 546–547].

Будучи признанным высшей формой развития революционного пролетарского искусства, кинематограф по сути принадлежит уже следующей исторической стадии синтеза искусств, выходящей за пределы не только его традиционных форм, но и человеческой реальности как таковой. Время эстетических утопий прошло; конвергенция искусства с современными технологиями, его последовательная медиализация, дегуманизация делают его частью виртуального глобального пространства культуры индустрии.

### Список литературы:

1. Галеев Б. М. О синестезии и синтезе: Диалектика прогресс-регрессных тенденций в искусстве // Перспективы развития современного общества: Материалы Всерос. науч. конф. Казань, 2001. Ч. 1. С. 258–265.
2. Меньшиков Л. А. Тотальное искусство за порогом молчания // Парадигма: Философско-культурологический альманах. 2005. № 2 (2). С. 70–77.
3. Меньшиков Л. А. Дзен и теория тотального искусства: О некоторых совпадениях в эстетике модерна и постмодерна // Архитектоника современного искусства: От модерна к постмодерну / Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. СПб., 2015. С. 64–75.
4. Волошинов А. В. Синергетическая парадигма как явление культуры рубежа XX–XXI веков // Синергия культуры: Труды Всерос. конф. Саратов: Сарат. гос. техн. ун-т, 2002. С. 9–16.
5. Меньшиков Л. А. Интермедиа как синтез искусств // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 1–2 (31). С. 209–215.
6. Крючкова В. А. Живопись. Театр. Кино: О взаимодействии художественных

- форм в искусстве XX века // Художественные модели мироздания. XX век: Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. Кн. 2. М.: Наука, 1999. С. 139–161.
7. *Меньшиков Л. А.* Стратегии разрушения границ в антиискусстве // Международный журнал исследований культуры. 2015. № 3 (20). С. 92–99.
8. *Аршинов В. И.* Когнитивные основания синергетики / В. И. Аршинов, В. Г. Буданов // Синергетическая парадигма в науке и искусстве. М.: Прогресс-традиция, 2002. С. 69–96.
9. *Секацкий А. К.* Миссия пролетариата: Очерки. СПб.: Лимбус Пресс, 2016.
10. *Блок А. А.* Без божества, без вдохновенья // Анна Ахматова. Pro et contra: Антология. Т. 1. СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та, 2001.
11. *Иванов В. И.* Борозды и межи. URL: <http://rvb.ru/ivanov/2-lifetime/borozdy/toc.htm> (дата обращения: 12.08.2017).
12. *Луначарский А. В.* Социализм и искусство // Театр. СПб.: Шиповник, 1908.
13. *Белый А.* Театр и современная драма // Театр. СПб.: Шиповник, 1908.
14. *Блок А. А.* Искусство и революция. URL: [http://dugward.ru/library/blok/blok\\_iskusstvo\\_i\\_rev.html](http://dugward.ru/library/blok/blok_iskusstvo_i_rev.html) (дата обращения: 10.08.2017).
15. *Лосев А. Ф.* Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // *Вагнер Р.* Избранные работы. М.: Искусство, 1978.
16. *Вагнер Р.* Избранные работы. М.: Искусство, 1978.
17. *Виеру Н. И.* Скрябин и тенденции современного искусства // А. Н. Скрябин. Сборник статей к столетию со дня рождения. М.: Сов. композитор, 1973.
18. *Мазаев А. И.* Праздник как социально-художественное явление. М.: Наука, 1978.
19. *Шмит Ф. И.* Избранное. Искусство: Проблемы теории и истории. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012.
20. *Иоффе И. И.* Избранное: Синтетическая история искусства. М.: Говорящая Книга, 2010.
21. *Кандинский В. В.* О сценической композиции // Изобразительное искусство. 1919. № 1.
22. *Мурина Е. Б.* Проблемы синтеза пространственных искусств. М.: Искусство, 1982.
23. *Керженцев В.* Творческий театр. URL: [http://teatr-lib.ru/Library/Kerzhentsev/Tvorcheskij\\_teatr/](http://teatr-lib.ru/Library/Kerzhentsev/Tvorcheskij_teatr/) (дата обращения: 19.08.2017).
24. *Хазанова В. Э.* Советская архитектура первых лет Октября. 1917–1925. М.: Наука, 1970.
25. *Михайлов А. М.* Кино и живопись // Искусство в СССР и задачи художников. М.: Изд-во Коммун. академии, 1928.

## ДВОРЕЦ СОВЕТОВ СССР: МЕТАПРОИЗВЕДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ МОДЕРНИЗМА

Редко какое произведение вызывало столь противоположные оценки, как непостроенный Дворец Советов – «несбывшийся», как сказал бы А. Платонов. Процесс проектирования и строительства Дворца сопровождался воодушевлением и радостью от близящегося грандиозного свершения. Когда же программа строительства была свёрнута, о нём постарались забыть – объяснить отказ от «всесоюзного памятника» так же вдохновенно, как ещё недавно шло его создание, оказалось не под силу. В 1990-е на волне «разоблачения» советской цивилизации в череде конкурсов увидели дьявольскую интригу, желание скрыть за правилами игры тоталитарные решения и художественные компромиссы. Работа над созданием Дворца Советов была оценена в лучшем случае как мифотворчество, обнажающее архаическую природу советского строя, – а он сам воспринимался как «Вавилонская башня коммунизма».<sup>1</sup> В худшем – как абсурд или «коллективный невроз» [1, с. 42–44]. Отношение ко Дворцу Советов не идёт ни в какое сравнение со здоровыми оценками других – не менее утопических и тоже неосуществлённых проектов. Попробуем показать, что проект Дворца Советов был плоть от плоти модернизма как исторического типа культуры и типа художественного мышления, вобрал в себя все его открытия и подвёл под ним черту.

**Материальные следы непостроенного дворца.** Это, прежде всего, листы архитектурных проектов, кстати, очень зрелищные. Их можно увидеть время от времени на выставках в Государственном музее архитектуры имени А. В. Щусева, в фильме «Дворец Советов» (Свердловская студия кинохроники, 1992), целом ряде книг и альбомов.

Первый этап истории этой архитектурной утопии начинается решением о строительстве Дворца Советов СССР, принятым на I съезде Советов СССР в 1922 году. Продолжается знаменитым архитектурным конкурсом 1931–1934 годов, по итогам которого к 1937 году был подготовлен архитектурно-технический проект, а на месте снесённого в 1931 году храма Христа Спасителя началось строительство (авторы проекта Б. Иофан, В. Щуко, В. Гельфрейх). Завершается этап строительством московских высоток (1947–1953) [2], которые должны были

---

<sup>1</sup> Название выставки, посвящённой проектированию Дворца Советов СССР, в Музее архитектуры имени А. В. Щусева (Москва, 2006).

стать архитектурным обрамлением главного здания страны. Второй этап начинается архитектурным конкурсом 1957–1958 годов [3], а завершается строительством Кремлёвского дворца съездов (1959–1961). К этому времени состоялся XX съезд КПСС (1956) с разоблачением культа личности, началась борьба с архитектурными излишествами и изменились в очередной раз художественные вкусы. Теперь строительство решено было перенести на Ленинские горы, а на старом месте построить открытый бассейн «Москва» (1960). Решение о свёртывании работ по строительству Дворца Советов было принято без лишнего шума, и связь Кремлёвского дворца съездов с утопической идеей Дворца Советов не обсуждалась. Однако, Дворец съездов создан по результатам конкурсных проектов 1957–1958 годов. А кратчайшие сроки строительства, которое велось одновременно с проектированием, стали возможны благодаря технологическим изобретениям и отработке строительных методов, осуществлённым при проектировании и строительстве Дворца Советов [4].

Этим комплекс материальных следов не ограничивается. Строительство Дворца Советов превратилось, по существу, в целую индустриальную отрасль. Были созданы новые сверхпрочные марки стали и бетона, найдены решения акустических проблем, созданы высокоэффективные акустические материалы и архитектурная акустика как особое научное направление. Открыты новые месторождения мраморов и гранитов (ими, кстати, отделаны многие станции московского метро). Разработаны методы стандартизации, позволившие перейти в конце 1950-х годов к индустриальному строительству жилья. Сталь марки ДС использовалась во время войны для танковой брони, из разобранного каркаса недостроенного Дворца строили железнодорожные мосты и противотанковые «ежи», которые защищали подступы к столице.

**Идеологическая задача Дворца Советов** заключалась в том, чтобы воплотить в художественных формах подлинную пролетарскую демократию, противопоставление которой мнимой буржуазной демократии было в ту пору чётко артикулировано. Одна из важнейших проблем представительской демократии Нового времени – обеспечение гарантий того, что представители действительно исполняют волю народа. В демократии западного типа эта проблема получила решение в системе разделения властей, которая как бы сама собой обеспечивает баланс власти. Стержнем идеологии подлинной демократии стала идея объединения властей, решение которой было найдено в советах как системе демократических органов власти. Идея «демократии масс» или «демо-

кратии участия» легла в основу образа советского общественного здания. Его ядром выступал большой *зал собраний*, точнее, система залов: большой зал, предназначенный для общих собраний, митингов, празднеств, и малый зал для собраний актива. Идея равенства – участников съезда, президиума и делегатов, оратора и аудитории, как и сама проблема огромного «демократического зала», в котором каждый видит, слышит, участвует, – ставилась одновременно и как художественная, и как техническая задача. Многие предложения трансформирующихся залов, видеопроекций, усиливающих не только голос оратора, но и жест, тогда были технически не осуществимы, но использованы позже – в 1960–1970-х годах.

Организация массовой деятельности понималась не только как массовый митинг, но и как поддержка просвещения, образования, художественного творчества. Ей была отведена *клубная часть дворца*, включавшая лекционные залы, библиотеки, читальные залы, комнаты занятий, художественные галереи. Клубная часть была не только в клубах и дворцах культуры, но и в административных зданиях – домах и дворцах промышленности, дворцах труда, в домах-коммунах и домах специалистов, рабочих общежитиях, дворцах спорта и кинотеатрах, санаториях и домах отдыха. Обязательной частью дворцов были «*кружковая зона*» и «*места свободного общения*». В 1920-е годы кружковая деятельность и образование чётко различались. Под кружком понимался временный творческий коллектив, возникший по инициативе «снизу» в ответ на какие-то наболевшие, острые задачи.

Любой советский дворец имел развитый *хозяйственно-бытовой сектор*: от столовых, амбулаторий, а иногда и телеграфа или сберкассы, до квартир и общежитий. Отчасти это было следствием разрухи первых послереволюционных лет, когда в клубе рабочий мог найти не только книгу и слово, но и горячий чай. Не менее важным было и требование обеспечить нормальные условия труда тем, кто обслуживал общественное здание. В новом мире они не могли чувствовать себя обделёнными. Отсюда – квартиры дворников, истопников, уборщиц, которые и сегодня существуют во многих типовых клубах и школьных зданиях.

Любое советское общественное здание создавалось по этой схеме, также должен был быть устроен и Дворец Советов, но с самой большой вместительностью залов и с максимальным разнообразием общественных функций. По сути, Дворец Советов СССР должен был вобрать в себя все возможные общественные пространства, тем самым объединив всё потенциальное разнообразие жизни носителя власти – народа.

**Конкурсное проектирование Дворца Советов как стратегия коллективного творчества.** Как известно, традиционная культура знала и принцип диспута, и реальные споры, но в процессе модернизации культуры состязание приобрело качественно новый характер. В традиционной культуре спор, борьба не являются стратегиями познания, тем более, бесконечного и безграничного, но испытанием, в котором истина открывает себя человеку [5]. В новоевропейской культуре состязание приобрело иное качество – в нём родилась фигура автора, феномен произведения искусства, была поставлена проблема новаторства. Автор в культуре модерна находится в состязании не только с современниками, но и с великими предшественниками. К концу XIX века любая сколько-нибудь значимая художественная задача решалась посредством конкурса, и конкурсное проектирование Дворца Советов во многом продолжало дореволюционную практику. Однако оно было ознаменовано несколькими важными новшествами.

Цель конкурса (как формулировалось в документах) – не выбор лучшего проекта и чья-то победа, а «отсев ценных находок и верных мыслей» [3, с. 11], то есть выбор и синтез наилучших решений самого разного свойства. Программа создания Дворца Советов была ориентирована на коллективные усилия учёных в пределах *всех* научных специальностей, на комплексный подход к решению идеологических, эстетических, технических задач. Идея демократии была воплощена и в том, что к конкурсу были приглашены *все* – профессиональные архитекторы и широкая общественность, свои и зарубежные мастера. Распределение премий (особенно в конкурсах 1931–1934 годов) было подчинено идее демократии равенства – и свои, и иностранные архитекторы, и академики, и студенты, и «внеститулевые» решения, и стилизаторские – премиями отмечено *всё*.

Неосуществлённость Дворца Советов была в некотором смысле предрешена. Построить здание по проекту Б. Иофана, В. Гельфрейха и В. Щуко технически было возможно. Осуществлению помешала не только война, этому противилась сама концепция. Учёт всех возможных решений, подразумевающий не только прошлое, но весьма динамичное настоящее и будущее, в принципе, не может быть завершён, но может разворачиваться как длящееся проектирование. Дело было не в том, чей проект окажется лучше, главным было собрать *всё* лучшее из *всего* спектра возможностей. Не только лучших целостных решений комплекса Дворца Советов, но и отдельных его составляющих, вплоть до устройства складного стула, предложенного рабочим-изобретателем



[6, с. 8]. Тем самым была коренным образом переосмыслена идея состязания – не соревнование и конкуренция, но сотрудничество, кооперация, коллективное творчество – всего общества и даже целого мира (имея в виду участие зарубежных архитекторов).

Общая идеологическая задача ставилась как создание здания-монумента, отражающего «дух эпохи», и её следует понимать не как слишком общую, но как исчерпывающую. Постановка вопроса была своеобразным результатом не только советского идеологического энтузиазма, но и научного искусствознания.

Так задачи художественного произведения никогда прежде не ставились. Памятники монархам не были памятниками монархиям или монархической идее как таковой. Усыпальницы древних царей были усыпальницами, а храмы храмами. Только значительно позже, благодаря эстетике и искусствознанию в них увидели памятники, воплотившие эпоху. Весь этот опыт предполагалось развернуть в другом направлении. Сама возможность такой постановки проблемы – создать здание как памятник эпохе – связана с опытом формального искусствознания, умевшего посредством анализа художественных форм «прозревать» дух эпохи, с художественной практикой авангарда, легко формулировавшей дух эпохи в манифестах и декларациях. Средства художественной выразительности, которые благодаря авангарду приобрели самостоятельный характер, казалось, можно использовать как инструмент – для решения сознательно поставленной эпохальной задачи.

Если рабочие дворцы задумывались как здания-памятники, то Дворец Советов должен был стать памятником памятников, максимально воплощающим идею социализма. Она, конечно, могла быть конкретизирована и конкретизировалась. Дворец Советов должен был стать памятником Октябрьской революции, памятником В. И. Ленину, памятником первой пятилетке, успехам индустриализации, а к этапу конкурсного проектирования 1957 года – ещё и памятником Победе в Великой Отечественной войне. Но каждая веха в отдельности не заменяла идею социализма, а все вместе взятые её не исчерпывали.

***Дворец Советов СССР и проблема социалистического реализма.*** Синтез искусств – важнейшая категория советского искусствознания и важнейшая проблема художественной культуры модернизма. В традиционной культуре проблема синтеза искусств не стояла, поскольку средства художественной выразительности не обладали самостоятельной ценностью, а языки искусств не были проблематизированы. Синтез искусств в средневековом соборе или античном акрополе был задан

внехудожественными целями произведения и ремесленным характером художественной деятельности.

Постановка проблемы синтеза искусств и целостного произведения возникла тогда, когда художественная деятельность оказалась подвергнута анализу, расчленена на специфические, несводимые друг к другу языки искусств. На этапе раннего Нового времени роль большого целого для искусства играла универсальная теория искусства. Она исполняла роль традиции, модернизированной, но всё же ещё традиции, в которой категории добра, истины, красоты по-прежнему заданы извне. Неслучайно именно на этом этапе возникли «большие стили» – в духе ещё не остывшей традиции, но на новом этапе существования художественного метода. Вся эпоха романтизма прошла под знаком поиска синтеза искусств, поиска целого, неуклонно расползавшегося под расчленяющим скальпелем рациональности. Попыткой достичь синтеза, целостности искусств, единства искусства и жизни был стиль рубежа веков – ар-нуво, сецессион, модерн.

Советское искусство и искусствознание завершили процесс поиска целостности – не только хронологически, но стратегически. Синтеза искусств полагалось достигать научными, рациональными методами. Основания желаемой целостности были заданы извне – идеологией. Не только конкретными директивами, но всей совокупностью социальных ожиданий, выраженных и в политических лозунгах, и в произведениях искусства, и в партийных документах, и в философских работах. Большое целое, «большое произведение», к созданию которого было устремлено искусство социалистического реализма, следует понимать не как произведение собственно искусства, но как совершенное мироустройство, в пределе – коммунизм. «Большое произведение искусства» с центром во Дворце Советов СССР было лишь его проекцией.

Произведения живописи и скульптуры, выполненные в духе социалистического реализма, были предназначены универсальному общественному зданию, которое строят «трудящиеся для самих себя» в преддверии грядущего счастья. Всё то, что мы сегодня квалифицируем как социалистический реализм, – это составляющие «большого произведения», кульминационным центром которого должен был стать Дворец Советов.

Дворец Советов – не только памятник и не только произведение искусства в традиционном понимании, это не материальный объект и даже не «бумажная архитектура» как совокупность проектных решений. Это сам процесс создания метапроизведения, каким должно было

стать советское государство, сами принципы принятия решений, система ценностных ориентиров, направлявших творческий поиск, и критерии его оценки. Дворец Советов является не только памятником советской культуры, но феноменом модернизма в максимально широком понимании его как целостности посттрадиционной культуры. Феноменом модернизма и его финалом.

**Список литературы:**

1. Алленов М. М. Очевидности системного абсурдизма сквозь эмблематику московского метро, или Абсурд как явление истины // Алленов М. М. Тексты о текстах. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 8–102.
2. Кулешов Н. А., Позднев А. И. Высотные здания Москвы. М.: Московский рабочий, 1954. 220 с.
3. Дворец Советов. Материалы конкурса. 1957–1959 / Ред. коллегия: Л. И. Кириллов, Г. Б. Минервин, Г. А. Шемякин и др. М.: Госстройиздат, 1961. 207 с.
4. Посохин М., Мндоянц А., Пекарев Н. Кремлёвский Дворец Съездов. М.: Госстройиздат, 1966. 178 с.
5. Панченко А. М. Культура как состязание // Панченко А. М. О русской истории и культуре. СПб.: Азбука, 2000. С. 211–248.
6. Дворец Советов СССР. Всесоюзный конкурс 1932 г.: Сборник / Под ред. П. И. Антипова. М.: Всекохудожник, 1933. 132 с.

## РЕВОЛЮЦИИ ТЫСЯЧА ДЕВЯТЬСОТ СЕМНАДЦАТОГО И ИМПЕРАТОРСКИЙ БАЛЕТ

### **Ф**евраль. Театр

Начнём с парадокса. Великая Октябрьская революция или, как её именуют в наше время, Октябрьский переворот, на первых порах ото- звалась в Петроградском балете слабее, чем революционный Февраль.

Ещё накануне февральской смуты в Мариинском театре начались беспорядки. На спектакле 21 февраля хор вместо пения демонстративно мычал, однако балетные артисты продолжали делать своё дело, даже когда дирижёр Малько остановил оркестр, и занавес опустили до поло- вины. 26-го в городе было беспокойно, возникали стычки с полицией, но в театре давали балет «Ручей», и зрительный зал был почти полон. Однако уже 27-го спектакль был отменён, и Мариинский театр, вскоре, как и все императорские театры, переименованный в «государствен- ный», прекратил работу.

Прима-балерина Тамара Карсавина вспоминала об этих днях: «Я вернулась из Киева среди ночи – вокруг ни единого экипажа. Ни од- ной живой души. Город охраняла новая милиция... Утром из окна от- крылся новый вид. Напротив стояло здание тюрьмы [Литовский замок – О. Р.]. Я всегда восхищалась красотой его пропорций и двумя фигурами коленопреклонённых ангелов над воротами, теперь оно было искорё- женное огнём, практически остался только остов... Поджигали тюрьмы, арсеналы, суды. Разрушили и несколько частных домов; разграбили до- ма министерства двора и Кшесинской... После нескольких дней эксцес- сов, канонад и пожаров в Петербурге установилось спокойствие... В те- атре артисты ввели в обиход обращение “товарищ”. Был назначен но- вый директор, учёный, знаменитый профессор» Ф. Д. Батюшков [1, с. 280–281]. Только через три недели – 15 марта – спектакли возобно- вились, однако, артистам было не до искусства. Всех охватил пыл пере- устройства, и основным занятием стали бесконечные собрания. Писали резолюции, выбирали делегатов во всевозможные комитеты, голосова- ли, дискутировали и в этой неразберихе многое тут же забывали. Тамара Карсавина, избранная председателем одного из многочисленных коми- тетов, приходила на заседания прямо в тюнике («пачке»), чтобы потом бежать на репетицию, а затем – на очередное собрание. На переодева- ние попросту не хватало времени.

Перед спектаклями исполняли «Марсельезу», кричали «Ура», но в управлении бывшими императорскими театрами царила неразбериха. Директора В. А. Теляковского грозили выселить из просторной казённой квартиры на Театральной улице, а в помещении – разместить театральный музей и библиотеку (что в дальнейшем и было сделано). Вновь назначенный руководитель профессор Ф. Д. Батюшков был фактически вторым директором. Результатом стало фактическое безвластие. Артисты не упускали возможности подработать «на стороне», мужчины старались любым способом избежать мобилизации в армию, не попасть на фронт. Ночью в артистическом клубе «дым стоял коромыслом», по-прежнему кипела жизнь – с цыганским хором, вином, картами.

Театральный сезон в Мариинском завершился 12 мая. Актёры продолжали выступать на летних сценах в парках и пригородах, либо уезжали на гастроли по России, чтобы поправить здоровье и попросту «подкормиться». Как пишет Карсавина, «эти поездки можно было назвать экспедициями за продовольствием» [1, с. 287].

### **Февраль. Школа**

Революционные события коснулись и балетной школы. Не слишком разбираясь в происходящем, ученики, нацепив красные банты, выходили на улицу, что прежде исключалось. Но уже через неделю всё вошло в привычную колею. Занятия шли раз и навсегда заведённым порядком. Были и новшества. Училище получило автономию от Дирекции театров. Было упразднено разделение мужского и женского отделений. Вместо Закона Божьего ввели естествознание, добавили физику, говорили о необходимости расширить теоретическую подготовку будущих артистов. А главные усилия, как и во все времена, были направлены на подготовку выпускного спектакля, состоявшегося 30 апреля. Это был последний спектакль старой школы, правда, под новой вывеской. Отныне Императорское театральное училище именовалось Государственным Петроградским, и сборы от спектакля шли выпускникам. А вот программа выпускного целиком принадлежала прошлому. В неё вошли: 2-й акт «Гарлемского тюльпана» – «Поле тюльпанов» (музыка барона Шея, постановка Петипа и Л. Иванова, возобновление Куличевской); 2-й акт «Коппелии» (постановка Сен-Леона с танцами Петипа и Чекетти); Дивертисмент с фрагментами из «Пахиты», «Тщётной предосторожности», «Арлекинады», а также Вальсы, Польки, Мазурки.

Выпускной спектакль получил отклики в пятнадцати газетах! Авторитетный критик Андрей Левинсон замечал в газете «Речь», что дети,

прошедшие эту единственную в своём роде академию, остаются художниками на всю жизнь. Аким Волынский в «Биржевых ведомостях», словно подводя итог, заявил, что это венки на могилу старого училища [2, с. 224].

### **Между революциями. Театр**

В Мариинском театре сезон 1917–1918 года открылся 30 августа. А уже на 31-е были намечены «Жизель» и «Арагонская хота» Глинки в постановке М. Фокина. В сентябре, рецензируя «Дон Кихот» с Еленой Смирновой в роли Китри, Волынский писал: «Балетные спектакли развиваются при постоянном нарастании к ним интереса петроградского общества. Не подлежит сомнению, что как только повеет миром, и жители столицы почувствуют наступившее освобождение от кошмара звериной борьбы народов между собой, публика опять повалит в Мариинский театр в поисках эстетических наслаждений» [3, с. 6].

Первая мировая война продолжалась, но театр жил своей жизнью, и балеты шли своим чередом. Высокая классика – «Лебединое озеро», «Жизель», «Раймонда» – соседствовала с комедиями – «Тщетной предосторожностью», «Арлекинадой», «Испытанием Дамиса» в постановке Петипа. В репертуаре значились старинная «Пахита» и новинки Фокина – «Шопениана», «Исламей», «Арагонская хота», «Эрос».

В начале октября пришло печальное известие: скончался солист и балетмейстер Самуил Андрианов. Страдая туберкулёзом, он находился в Ялте, готовился к постановке нового балета. Там и был похоронен.

В Мариинском остались только две балерины на серьёзный репертуар – Тамара Карсавина и Елена Смирнова. Приглашали Ксению Маклецову из Москвы. Всё чаще появлялись Ольга Спесивцева, Елизавета Гердт. Рядом с ними небольшие балеты вели Елена Люком и Эльза Виль. Четыре танцовщика исполняли главные роли – Пётр Владимиров, Анатолий Обухов, Виктор Семёнов и начинающий Анатолий Вильтзак.

### **Октябрь. Театр**

25 октября, в день большевистского переворота, театр давал спектакль памяти Чайковского: «Щелкунчик» с Карсавиной и Владимировым и «Эрос» с Люком и Обуховым. Несмотря на значимость спектакля и отменный состав исполнителей, торжественное событие оказалось скромным. Карсавина вспоминала: «В театре собралась примерно пятая часть труппы. Немногочисленные исполнители, разбросанные маленькими группами по просторной полупустой сцене, напоминали рас-

сыпанные фрагменты головоломки, по которым надо было вообразить рисунок в целом. Зрителей в зале было ещё меньше, чем артистов. На сцене канонада была едва слышна, но до артистических уборных она доносилась вполне отчётливо» [1, с. 284].

После захвата власти большевиками обстановка в Петрограде ухудшалась с каждым днём, но театры продолжали работать. Приведём выдержку из газеты «Театральное обозрение» от 14 ноября 1917 года: «В Петрограде разгромлена сокровищница Зимнего дворца, уничтожены и похищены многие памятники искусства, картины, портреты, редкости... Петроградские театры целы, и большинство из них не прерывало своей деятельности в течение всего минувшего времени. Спектакли шли даже в самые смертные дни. Артисты пробирались в театр под пулями и, уходя домой из театра, не знали, вернутся ли благополучно домой» [4, с. 7]. Для сравнения отметим, что в Москве после переворота театры вообще закрылись. Вот красноречивое свидетельство очевидца О. Л. Книппер-Чеховой (в письме сестре А. П. Чехова Марии Павловне): «Уже седьмой день жуткой неизвестности. Гремят орудия, пулемёт, летят шрапнели, свистят пули, разбивают дома, Городскую Думу, Кремль, разбили лошадей на Большом театре. Что-то страшное творится. Свой на своего полез, озверелые, ничего не понимающие. Откуда же спасение придёт? Наши герои – юнкера, молодёжь. Офицеры, студенты, вся эта горсточка бьётся седьмой день против дикой массы большевиков, которые не щадят никого и ничего и жаждут только власти. Телефоны не работают. Мы не знаем, что с нашими близкими, и они о нас ничего не знают. Провизия кончается, грозит форменная голодовка, хлеба не имеем уже пять дней» [5, с. 541].

Нехватка продовольствия всё больше давала себя знать в Петрограде. Балерина Карсавина вспоминала, что голод доводил её до галлюцинаций. В доме не было света, но на улице горели фонари. «Недалеко от моего дома лошадь пала, вокруг собралась небольшая толпа, выражающая сочувствие, – пишет балерина. – Кто-то сурово заметил, что не стоит оплакивать лошадь, когда каждый день от голода падают люди... Население Петербурга заметно уменьшилось. Он обрёл новую трагическую красоту запустения. Между плитами тротуара выросла трава, его длинные улицы казались безжизненными, а арки напоминали мавзолеи. Трогательное величие осквернённого великолепия!» [1, с. 287, 289]. Но даже в таких нечеловеческих условиях жизнь балета не останавливалась. Спектакли, причём лучшие образцы классического репертуара, шли регулярно. В конце декабря, под Рождество, балеты даже давали

ежедневно. Вот список наименований с 20 декабря: «Жизель», «Эсмеральда», «Спящая красавица», «Дон Кихот», «Конёк-горбунок», «Египетские ночи», «Карнавал», «Исламей».

Самым удивительным, хотя и ожидаемым, фактом явилась метаморфоза, происшедшая с театральной публикой. Партер больше не блистал бриллиантами дам и золотыми эполетами офицеров. «Приходили солдаты, матросы, курили в театре, щёлкали семечки, стучали подкованными каблуками в такт музыке. Они сидели на барьерах лож, свесив ноги, это казалось им очень шикарным, – вспоминал Джордж Баланчин (Георгий Баланчивадзе), тогда ученик старших классов балетной школы. – Потом солдатам и матросам надоело ходить в Мариинский театр. Там нельзя было даже погреться, как раньше: из-за отсутствия топлива перестали топить. От холода вода замерзала в трубах, они лопались. В умывальниках плавал лёд. Кордебалет натягивал под костюмы тельняшки. А что было делать солисткам? Они хватали пневмонию одна за другой. И старались уехать в Европу при первой возможности» [6, с. 59–60].

А вот непосредственный отклик на события послеоктябрьских месяцев. 3 апреля 1918 года «Театральное обозрение» сообщало: «В театрах теперь преобладает демократическая публика... И вот оказывается, что публика эта проявляет повышенный интерес к балету. Балетные спектакли в Мариинском театре привлекают значительное количество рабочих и солдат и сопровождаются шумным успехом. Прежде думали, что балет – искусство утончённое, искусство на знатока и что простой человек не поймёт и не оценит сложных балетных тонкостей... Простой зритель в турах и пуантах не разбирается и ничего не понимает, но валом валит в балет, смотрит его с величайшим удовольствием и приходит в восторг» [7, с. 4].

Анонимный автор этих строк на свой лад объяснял явление. Балет он считал стоящим на нижней ступени искусства и потому доступным самому примитивному зрителю: «Ведь начало театру положили танцы, соединённые с мимикой и религиозными обрядами, всего более понятные первобытному зрителю. И вот балет прошёл путь тысячелетий, изменяя и совершенствуя лишь свою техническую и показную сторону, но оставаясь нетронутым с древности в своём первобытном естестве. И теперь в XX веке оказывается наиболее доступным зрелищем для современных первобытных зрителей, для массы, для толпы» [7, с. 4].

Любопытное, но весьма однобокое суждение. Куда больше доверия вызывает свидетельство мудрого Ф. Лопухова: «Новый зритель



жадно и пылко принимал к роднику искусства, непосредственно, сердцем ощущал его магическую власть и с поразительной благодарностью отвечал на полученные впечатления... Никогда раньше, в самой отзывчивой аудитории, мы не встречали такого непосредственного и горячего восприятия искусства. Смех, аплодисменты, возгласы удовольствия (а порой и недоумения) свидетельствовали о том, что публика всё время с актёрами, что налицо контакт, казавшийся нам несбыточным» [8, с. 193]. Не забудем, что Лопухов писал свою книгу в советские годы. В отличие от Карсавиной и Баланчина, живших за границей СССР, он многого не договаривал, не упоминал о «красном терроре» и бытовых лишениях. Но в том, что касалось театра, он был объективен и правдив.

«А ведь мы мало что могли предложить новой публике. Уровень спектаклей снизился, исполнение – тоже: “звёзд” было мало, оркестр поредел, костюмы поистрепались, – вспоминал Лопухов. – Однако восторги зрительного зала сообщали актёрам такое увлечение и рвение, что сплошь и рядом забывались трудности: непослушные от холода ноги, дрожь и озноб у легко одетых балерин, голод, вызывавший головокружение и физическую слабость» [8, с. 191].

Интерес и даже энтузиазм демократической аудитории, конечно же, поддерживали дух оставшихся в России артистов. Но были и другие причины, помогавшие выстоять в критических обстоятельствах: преданность любимому искусству, родному театру, тревога за судьбу балета, накопившему именно в России несметные богатства, которые необходимо было сохранить, спасти от гибели. Был и ещё один, возможно, решающий мотив: для тех, кто жаждал полноты самовыражения, открывались безграничные горизонты творчества. Это в первую очередь относилось к балетной молодёжи. Напомним, что весной 1918 года Россию покинула последняя из дореволюционных балерин Тамара Карсавина, а затем и ведущие танцовщики.

«Перед нами – большими и маленькими, маститыми и новичками – открылись огромные творческие перспективы, – писал Ф. Лопухов. – Хочешь ставить – пожалуйста. Хочешь преподавать – студий и кружков без конца... Хочешь танцевать – пробуй свои силы; если докажешь своё право на внимание – тебя поддержат... Требуется одно – отдавать любимому делу все силы без остатка... Никогда прежде мы не думали, что можно с головой уйти в работу, дневать и ночевать в театре, возиться с большими и малыми его делами и в этом видеть своё призвание, настоящую цель жизни» [8, с. 194]. Так думали и действовали не только артисты, а все оставшиеся люди театра. Из-за нехватки исполнителей

в спектаклях иногда принимали участие режиссёры и даже рабочие сцены. Многие артисты делали несколько дел – и танцевали, и участвовали в массовках, и преподавали, и репетировали. Артисты постоянно выезжали на окраины города, в пригороды, где давали спектакли или концерты для рабочих и солдат. Неподдельный интерес зрителей – неискушённых в тонкостях искусства, но открытых новым впечатлениям, – придавал артистам силы, поддерживал веру в нужность их дела.

Обратимся ещё раз к воспоминаниям Карсавиной: «При новом правительстве к артистам относились с повышенным вниманием, возможно, из политических соображений. Если хлеба было мало, то зрелища щедро предоставлялись народу в большом количестве... Но мне кажется, имела место и другая причина хорошего отношения к артистам – искренняя любовь к театру» [1, с. 287].

Показательна история, случившаяся с её братом – философом Львом Карсавиным. «Однажды ночью его разбудили и доставили в Чека, – пишет балерина. – Такие ночные допросы казались особенно зловещными, и мой брат подвергся подобному испытанию. Комиссар был суров, он предъявил брату одно из обвинений: “Вы ведёте переписку с границей? Кто ваши корреспонденты?” “Моя сестра”. “Её фамилия?” “Такая же, как и у меня: Карсавина”. “Так Вы брат Карсавиной?! – Комиссар развернулся на вращающемся стуле. – Жизель её лучшая партия, не правда ли?” “Не могу с Вами согласиться, – сказал брат. – Я считаю Жар-птицу одним из её наивысших достижений”. “Правда?” Разговор зашёл о целях и принципах искусства; обвинение было забыто. “Вы ещё будете писать своей сестре? – спросил комиссар, прощаясь. – Непременно напишите ей, чтобы она возвращалась. Скажите, что ей окажут все подобающие почести”. Моего брата приговорили к высылке из страны вместе с семьёй за счёт государства» [1, с. 287–288].

Конечно, Льву Платоновичу повезло со следователем: попался человек образованный, да ещё и театрал. Карсавин покинул Россию на так называемом «философском пароходе», но уже в 1950-е годы был заключён в концентрационный лагерь, где и погиб. Непростительной жертвой революции мог стать и русский балет. Однако героическими усилиями артистов и всего коллектива бывшего Мариинского театра он был сохранён, хотя и не без потерь. В тяжелейших условиях требовалось отобрать и удержать в репертуаре наиболее ценные произведения из огромного количества дореволюционных балетов. В режиме аврала работу по перекройке кордебалетных сцен, вводу новых исполнителей, в том числе выпускников хореографического училища, выполняли

Ф. В. Лопухов, А. В. Ширяев, Л. С. Леонтьев, В. И. Пономарёв, А. М. Монахов, А. И. Чекрыгин. Благодаря им, до наших дней дошли шедевры хореографии XIX – начала XX века – «Жизель», «Эсмеральда», «Корсар», «Баядерка», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Раймонда», «Дон Кихот», «Шопениана» – золотой фонд классического балета.

### **Октябрь. Школа**

Незаменимым подспорьем театра в послеоктябрьский период стала Театральная школа. Её новый директор А. Н. Маслов привлёк к педагогической работе артистов театра. С 1918 года балетным отделением стал заведовать Л. С. Леонтьев. В марте 1919 года директором училища назначили А. А. Облакова. Своим существованием старейшая балетная школа во многом обязана им. Постепенно сложился превосходный коллектив преподавателей во главе с А. Я. Вагановой. Молодые – уже советские – кадры артистов балета готовили Е. П. Вечеслова-Снеткова, Е. П. Гердт, О. О. Преображенская, М. Ф. Романова, В. А. Семёнов, А. М. Монахов, И. Ф. Кшесинский, В. И. Пономарёв, А. В. Ширяев. Частные уроки давали ветераны балета, бывшие примами ещё при Петипа – Е. О. Вазем и Е. П. Соколова.

Как и все, школа испытывала бытовые тяготы и лишения. Учащимся не хватало еды, тепла, обуви, одежды. Из-за перебоев в работе транспорта на спектакли в театр часто приходилось идти пешком. Количество воспитанников резко сократилось. И всё же здесь происходили значительные преобразования. Училище отделили от управления театрами. Ввели новую орфографию. Продолжилось совместное обучение мальчиков и девочек. Серьёзно ставился вопрос о повышении образовательного ценза воспитанников, необходимости изучать эстетику, историю искусств, историю быта и стилей, запись танца и прочее.

Георгий Баланчивадзе (Джордж Баланчин) вспоминал: «Школу на некоторое время закрыли, но потом открыли... Из большой спальни мы переселились в маленькое помещение... Холодно было. Кормить стали совсем плохо... Церковь домашнюю в школе закрыли... В Царском селе мы жили при советской власти. Там стояли покинутые дома князей Юсуповых. Мы поставили там кровати и жили вместе, весело. Там был большой зал с зеркалом, где можно было заниматься танцами, роскошный сад. Мальчики и девочки друг в друга влюблялись, потому что времени свободного стало больше, а надзора меньше... Не нужно думать, что мы только и делали, что тряслись от голода и холода. Нет, мы весело жили» [6, с. 58, 60–61].

Весной 1917-го Аким Волынский поторопился похоронить «старую» балетную школу. Она продолжала действовать. В 1917-м из её стен вышла солистка Лидия Тюнтина, 1918-м – Борис Шавров, вскоре занявший положение премьера, в 1919-м – Мариэтта Франгопуло, в 1920-м – Михаил Дудко, в 1921-м – Александра Данилова, Лидия Иванова, Нина Вдовина, Георгий Баланчивадзе, Михаил Михайлов, в 1922-м – Пётр Гусев, Леонид Лавровский, в 1923-м – Нина Млодзинская, Ольга Мунгалова, Нина Стуколкина. Это только самые громкие имена людей, сказавших своё слово в искусстве.

Одним из завоеваний революционной поры можно считать уничтожение вековой изолированности балетной школы от жизни и культурного мира. Лучшее свидетельство тому – возникший в 1921 году в недрах школы «Молодой балет». Инициаторами творческого союза юных артистов балета, художников, искусствоведов выступили художники В. В. Дмитриев и Б. М. Эрбштейн, рядом с ними вскоре оказались Ю. И. Слонимский (в будущем – выдающийся историк балета), музыкант В. А. Дранишников, театральный художник Т. Г. Бруни и другие. Балетмейстером стал восемнадцатилетний Г. Баланчивадзе. Сочинять номера для ученических концертов он начал ещё в школе. В «Молодом балете» развернулись его поиски новых форм. Разнообразные концертные программы увенчала в 1923 году постановка пластического действия с хором по поэме А. Блока «Двенадцать». В том же году для артистов «Молодого балета» Ф. Лопухов сочинил новаторскую танцсимфонию «Величие мироздания». Но, видимо, деятельность Баланчина была столь активной, что тот же Лопухов (уже в качестве руководителя балета ГАТОБ) вскоре запретил артистам участвовать в концертах «Молодого балета», а Баланчину, соответственно, ставить запланированный балет «Пульчинелла».

### **После Октября. Театр**

Зато сам Ф. Лопухов с начала двадцатых с головой ушёл в постановочную работу, как правило, экспериментального толка, притом не оставляя без внимания и балеты прошлого, с помощью коллег отбирая и возобновляя лучшие из них. Отстаивать так называемое «классическое наследие», то есть балеты Перро, Сен-Леона, Петипа, Л. Иванова, Фокина, Горского, приходилось в борьбе не на жизнь, а на смерть с идеологами революционного искусства, требовавшими сбросить с «корабля современности» груз прошлого как ненужный хлам. Лопухов выиграл эту битву. Не всё удалось сохранить, но и сегодня – спустя сто

лет после 1917 года – зрители могут восхищаться танцами виллис, лебедей, теней и другими хореографическими шедеврами. Это неоценимая заслуга Лопухова и его соратников.

А вот экспериментальные сочинения Лопухова по разным причинам не задержались на сцене. Но и они не пропали даром. Балетмейстеры следующих поколений – ученики и последователи искателя новых путей Лопухова подхватили его идеи, придав им убедительный художественный масштаб. Не будет преувеличением утверждать, что без опытов Лопухова в области тематики и выразительных средств балета, не было бы новаторских спектаклей талантливых советских хореографов В. И. Вайнонена, Р. В. Захарова, Л. М. Лавровского, Л. В. Якобсона, Ю. Н. Григоровича, И. Д. Бельского, К. Ф. Боярского, Б. А. Фенстера.

Даже Джордж Баланчин, участвовавший в танцсимфонии «Величие мироздания» Лопухова, считал его своим учителем в области инструментальной хореографии. «То, что Лопухов делал, было по тому времени замечательно, – утверждал Баланчин. – Идею он брал в литературе и живописи, но это был, в общем, чистый танец, настоящая хореография. Можно сказать, это было гениально!.. Я старался, работал с ним, учился у него» [6, с. 62].

### Итог

Приходится сделать парадоксальный вывод: кровавая революция 1917-го оказалась благотворной для искусства балета. Можно только гадать, каким бы был знаменитый петербургский балет, не случись этих катастрофических событий. Но вряд ли в XX веке он развивался бы столь неожиданно, динамично и плодотворно, если учесть, что на императорской сцене даже невинные опыты Фокина по освежению традиционной лексики встречали упорное сопротивление чиновничьего аппарата, определявшего жизнь театра.

### Список литературы:

1. Карсавина Т. П. Театральная улица: Воспоминания. М., 2009.
2. Материалы по истории русского балета / Сост. М. Борисоглебский. Т. 2. Л.: ЛГХУ, 1939.
3. Волынский А. Л. Балет // Биржевые ведомости. 1917. 12 сентября. Утренний выпуск.
4. Б. Н. (Б. Никонов?). После перерыва // Театральное обозрение. 1917. № 3590. 14 ноября.
5. Книппер О. Л., Чехова М. П. Переписка. Т. 1. 1899–1927. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

6. *Волков С. М.* Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джорджем Баланчиным. М., 2001.
7. *Н-ъ (Б. Никонов?)*. О балете // Театральное обозрение. 1918. № 3700. 3 апреля.
8. *Лопухов Ф. В.* Шестьдесят лет в балете. М., 1966.

**ДРУГАЯ РЕАЛЬНОСТЬ:  
ОПЫТ ОСМЫСЛЕНИЯ ИСТОРИИ В ФИЛЬМЕ  
АЛЕКСЕЯ ФЕДОРЧЕНКО «АНГЕЛЫ РЕВОЛЮЦИИ»**

**П**рисвоение массовой культурой элитарного искусства – процесс хорошо известный и описанный искусствоведами как характерный для второй половины XX–XXI веков. Классическая «высокая» культура на протяжении всего XX века переживала упадок, во всём мире победил общество массового потребления. С начала 1960-х годов жителей развитых стран (и всё большее число жителей урбанизированного третьего мира) с рождения до смерти окружала реклама – символ потребления и развлечения. Влияние «высокого» искусства, причём даже на самые культурные слои общества, стало в лучшем случае эпизодическим. Однако и у массовой культуры есть своё собственное эстетическое измерение, основанное на так называемом «низовом» творчестве: образах рекламы, плаката, этикетки [7, с. 539].

Кино как самое массовое из искусств естественным образом не избежало этого процесса. На первый взгляд, замысел фильма А. Федорченко «Ангелы революции» (2014) походит на средний современный арт-продукт, паразитирующий на популярности авангарда, на юбилее революции в 2017 году и на интересе публики к историческим разоблачениям. Но так ли это на самом деле? Ведь фильм Федорченко – сложносочинённый конструкт, требующий от смотрящего внимания и грамотности. Сложную и многогранную историю режиссёр постарался показать опосредованно – через призму устоявшихся культурных кодов: революции, отражённой в фильмах советских режиссёров, политики «осовечивания» малых народов, авангардного искусства в целом и судеб художников-авангардистов, в частности.

Первые фильмы о революции были ровесниками этого исторического события: сохранились хроникальные материалы, заснятые операторами в период этих – ключевых для отечественной истории – событий. В дальнейшем кинематограф, заступивший на службу власти Советов, прилежно отмечал юбилеи революции целым парадом картин. Так, к десятилетию Октябрьской революции были выпущены картины «Октябрь» С. Эйзенштейна, «Конец Санкт-Петербурга» В. Пудовкина, «Москва в Октябре» Б. Барнета, «Великий путь» Э. Шуб. Все эти картины были предельно серьёзны, некоторые из них претендовали на доку-

ментальную точность, как, например, монтажный фильм Эсфирь Шуб, или на реконструкцию исторических событий, как картина Бориса Барнета. «Октябрь» Сергея Эйзенштейна и вовсе прославился тем, что сцена штурма Зимнего дворца до сих пор периодически преподносится как подлинный документ. То есть, вымысел Эйзенштейна в коллективном сознании подменил реальность – таково было воздействие революционного во всех отношениях кинематографа.

Помимо воссоздания средствами кино революционных образов 1917 года, в 1930-х на экраны выходили картины, рассказывающие о прибытии советской власти в самые отдалённые уголки СССР. Этой теме посвящены, например, картины «Ледолом» Б. Барнета, «Одна» Г. Козинцева и Л. Трауберга и многие другие.

Следующей важной круглой датой стало празднование пятидесятилетия Октябрьской революции. Специально к этому событию были приурочены картины 1965–1968 годов: «Перед судом истории» (1965) Ф. Эрмлера, «Двадцать бакинских комиссаров» (1965) А. Ибрагимова, «Начальник Чукотки» (1966) В. Мельникова, «В огне брода нет» (1967) Г. Панфилова, «Баллада о комиссаре» (1967) А. Сурина, «Анютина дорога» (1967) Л. Голуба, «Десятый шаг» (1967) В. Ивченко, «Железный поток» (1967) Е. Дзигана, «Комиссар» (1967) А. Аскольдова, «Первороссияне» (1967) А. Иванова и В. Шифферса, «Седьмой спутник» (1967) А. Германа, «Софья Перовская» (1967) Л. Арнштама, «Таинственный монах» (1967) А. Кольцатого, «Татьянин день» (1967) И. Анненского, «Тихая Одесса» (1967) В. Исакова, «Шестое июля» (1968) Ю. Карасика, «Интервенция» (1968) Г. Полоки.

Рассмотрение стилистики этих картин не является целью статьи, но можно отметить то, что среди перечисленных фильмов отношение к революции и революционерам было, с одной стороны, продиктовано цензурой, с другой – желанием реконструировать историю, с третьей – донести события с «верной идеологической позиции». Фильм «Ангелы революции», созданный уже в новом государстве – России, оказался свободным от этих правил и догм, что позволило ему внести новое слово в «революционный» сюжет отечественного кино точно к приближающемуся столетнему юбилею революционных событий.

«Ангелы революции» – группа молодых людей, в 1930-е годы отправленная для «осовечивания» диких и самобытных хантов и лесных ненцев, живущих на реке Кызым. «Один из ангелов – композитор, другой – архитектор, третий – кинорежиссёр, четвёртый – режиссёр театральный... Они исповедуют новейшие религии эпохи – супрематизм



и конструктивизм, разрабатывают проекты счастливого коммунистического будущего» [3]. У каждого из них есть реальный прототип и часто даже не один. Так, в режиссёре безошибочно угадываются «кинок» Дзига Вертов и автор «Да здравствует Мексика!» Сергей Эйзенштейн, в композиторе – автор «Симфонии гудков» Арсений Авраамов и изобретатель терменвокса Лев Термен. Полина-революция списана с Александры Коллонтай и Ларисы Рейснер. В картине нашлось место и для Александра Родченко, и для Казимира Малевича, и для Ивана Шухова, и для Степана Эрьзи, и для Освальда Глазунова – для командиров всех фронтов авангардной борьбы.

Первая часть картины посвящена славному революционному прошлому героев и рассказывает о частных невозвратимых историях 1920-х годов. «Поражает здесь отношение персонажей к своей деятельности – никто из них даже не думал, что имеет дело с историей. Это был рассказ из вечного “сегодня”, без объяснений и оправданий, без интереса к будущему, с ангельским умилением и святой простотой» [4].

Персонажи Федорченко намеренно искусственны, нарочито сконструированы, сопереживать им сложно, и этого от зрителя совершенно не требуется. Недостаточность эмоционального провоцирует зрителя к интеллектуальному восприятию. Ведёт тему здесь не диалог и не внутренний конфликт, а сама История.

Из всех биографических вкраплений выбивается эпизод расстрела мужской части труппы Московского латышского театра «Скатувэ». Как исторический факт, это событие произошло в 1937 году. Актёров признали «латышской националистической фашистской организацией» [3]. Последний спектакль играли одни женщины, исполняя, в том числе, и мужские роли. Представление произвело фурор в среде театральных критиков, однако даже такая положительная реакция на деятельность латышского театра не спасла оставшуюся часть труппы и технических работников от расстрела в 1938 году. Этот исторический эпизод Федорченко реконструирует, предельно корректно показывая абсурдность этой казни. Если проанализировать сюжет «Ангелов революции», то очевидной станет мысль об обречённости авангарда в целом, и фигуры авангардиста как романтика от искусства – в частности. Поражение его закономерно и неминуемо, какой бы путь он для себя ни выбрал. Благая и высокая миссия по привнесению идеалов советской культуры оканчивается Кызымским восстанием, всех революционеров жестоко убивают местные жители, действующие по своим законам. Изобразительное решение картины сбило с толку критиков, потому как форма их представ-

ления – яркие, запоминающиеся образы, большое количество отсылок к реально существующим произведениям искусства и выразительные детали, – позволили авторам рецензий называть фильм как «магическим неореализмом», так и «социальным сюрреализмом» [3]. И то, и другое определение, вероятно, имеет смысл. Потому как Федорченко создал своеобразного «кентавра»: сюжет фильма основан на реальном событии – Кызымском восстании – и биографиях реальных людей, но действие фильма помещено в условное стилизованное пространство. Это решение и создаёт основу концепции картины.

О событиях Кызымского восстания уже был снят игровой фильм «Красный лёд. Сага о хантах» (2009, режиссёр Олег Фесенко), где данная коллизия воспроизведена в традиционной форме исторической мелодрамы. Революционному авангарду с его стихией лубка, примитивизма и театра масок был посвящён фильм Александра Митты «Гори, гори, моя звезда» (1970). Впрочем, у Митты не было тех региональных народных корней, которые питают экранный мир «Ангелов революции»: традиция и авангард, хотя и враждуют в нём сюжетно, формально прекрасно уживаются. И это закономерно, поскольку оба апеллируют к язычеству и фольклору. Несомненно одно: «Ангелы революции» выросли из ставшей уже почтенной авангардистской традиции [3].

Ещё одним феноменом, с которым связывает зрителя фильм Федорченко, является жанр советского экспедиционного культурфильма, существовавший в СССР с 1920-х до середины 1930-х годов. Культурфильмы по сути своей были обучающими научно-популярными фильмами. Так, к примеру, существовали фильмы, рассказывавшие гражданам основы гигиены и правила поведения («Как ходить по улице» (1925), «Береги здоровье» (1929), «Не плюй на пол!» (1929)). Было среди культурфильмов и ещё одно особое направление – экспедиционные фильмы. Съёмочная группа отправлялась вместе с группой геологов, археологов в далёкие пустыни, степи, горы. В качестве примера таких картин можно привести фильмы «Тунгусы» (1927), «Лесные люди» (1928), «По дебрям Уссурийского края» (1928), «Кара-Даг» (1929), «Алтай-Кизи» (1929), «Бухара» (1927). Утилитарной целью таких картин был показ «старого и нового», того, что «туземцам» – народу, как было принято считать, «отсталому», – необходимо помочь, обучить их жить по-новому. Но это была политика, навязанная «центром», и внешний срез ситуации, а в реальности же кинематографисты, отправлявшиеся на съёмки в леса и степи, с большим интересом, уважением и восхищением относились к укладу жизни малых народов и племён [5].

Культурфильм и дихотомия «прогрессивного» и «отсталого» – та конструкция, с которой Федорченко играет, доказывая российскому зрителю, что в его ментальности по-прежнему существует эта навязанная концепция. Режиссёр обнажает её, показывая на протяжении всей своей картины, что такая позиция абсурдна. Недаром творческий тандем режиссёра Алексея Федорченко и сценариста Дениса Осокина критики называют «певцами этнографического кино». Тем не менее, представителями хантов и ненцев фильм был принят враждебно. Они посчитали, что такой показ культуры, верований и уклада жизни высмеивает их, выставляет дикарями и варварами. К слову, это не первое непонимание «героями» фильма самой картины. Примерно такую же негативную реакцию вызвали у марийцев «Небесные жёны луговых мари» – фильм спровоцировал волну протестов и чуть не был запрещён к показу на территории Республики Марий Эл.

Одна из немногочисленных, а потому априори важных реплик картины звучит так: «Только искусство их может приручить к советской власти. Красота выше идеи». Эту реплику произносит отправляющий Полину к ненцам комиссар. Красота выше идеи, культура здесь выступает как Красота [1]. Но философия авангарда определяла его практику. Согласно его этике «искусство выше жизни, выше человека, каковой, если будет нужда, станет материалом для искусства» [6, с. 82].

Сущностью авангарда была попытка выразить то, что невозможно осуществить при помощи прежних изобразительных средств. Новое искусство стремилось по-новому показать реальность двадцатого столетия. Для Федорченко сегодня оказался первостепенным поиск путей радикальной трансформации этого авангардного мира. Можно считать, что его картина также революционна.

В фильме есть эпилог – документальные съёмки очень старой женщины, живущей в современном панельном доме. Когда-то она была девочкой, воспитывавшейся в интернате, основанном «ангелами». Режиссёр попросил её исполнить какую-нибудь песню, и вместо народных напевов героиня картины слабым голосом исполнила «Песню о тревожной молодости» – популярную композицию о советских комсомольцах 1920-х годов. Воспитанница кызымского интерната умерла почти сразу после окончания съёмок, оставив свой след в истории – в фильме. Она стала живым подтверждением того, что история об «ангелах революции» – вовсе не сказка, что когда-то это на самом деле было.

Таким образом, можно сделать вывод, что фильм «Ангелы революции» лишь маскируется под продукт массовой культуры, являясь

при этом сложным произведением искусства, содержащим множество культурных отсылок, балансирующим на грани игрового и документального кино. Осмысление не только исторических событий 1920–1930-х годов, но и роли кинематографа позволяет картине Федорченко считаться одним из значимых событий новейшего российского кино.

На Римском фестивале 2014 года, где прошёл один из первых показов картины, Федорченко, представившего «Ангелов революции», назвали «режиссёром будущего» [2]. Наречение это весьма символично – «режиссёром будущего» признали того, кто оглядывается назад – в прошлое.

### Список литературы:

1. Кабанова О. Они не ангелы, не ангелы они // Искусство кино. 2015. № 6. С. 60–63.
2. Касьянова О. Кинотавр-2015: «Ангелы революции». Смычком и маузером // Блог журнала «Сеанс». 09.06.2015. URL: <http://seance.ru/blog/reviews/angels/> (дата обращения: 11.10.2017).
3. Плахов А. Трудная жизнь ангелов // Коммерсантъ. 10.11.2015. № 206. С. 11.
4. Рождественская К. И // Блог журнала «Сеанс» 03.09.2015. URL: [http://seance.ru/blog/portrait/osokin\\_i/](http://seance.ru/blog/portrait/osokin_i/) (дата обращения: 15.11.2017).
5. Семенчук С. Культурфильм. Видеть по-советски. Интервью с О. Саркисовой и Б. Вурм // Блог журнала «Искусство кино». URL: <http://www.kinoart.ru/blogs/kulturfilm-videt-po-sovetski> (дата обращения: 15.11.2017).
6. Стишова Е. Окончательный монтаж // Искусство кино. 2015. № 1. С. 76–84.
7. Хобсбаум Э. Эпоха крайностей. Короткий двадцатый век. 1914–1991. М.: Независимая газета, 2004.

## **Р а з д е л 2 . М Е Т А Ф О Р Ы Р Е В О Л Ю Ц И И В С О В Р Е М Е Н Н О М И С К У С С Т В Е**

---

**М. О. Александрович**

### **РЕВОЛЮЦИЯ В ПОЛЬСКОМ БАЛЕТЕ: ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО КОНРАДА ДЖЕВЕЦКОГО**

«Обычно я не говорю о себе. Мне не нравится уличный театр. Мне не нравится театр повседневной жизни. Мне не нравится так называемая поэзия или поэтика повседневной жизни. Для меня театр – это мистика, какая-то тайна. Когда занавес, эта тряпка, поднимается, должно начаться что-то необычное».

*Конрад Джевецкий [1]*

**И**спользуя историко-биографический метод исследования, мы попытаемся раскрыть личность Конрада Джевецкого во всей полноте жизненной истории знаменитого танцовщика. Опираясь на анализ личных документов, интервью и воспоминаний современников, мы опишем обстоятельства жизни Джевецкого, его психологический портрет, этапы развития таланта хореографа и революционные результаты его творческой деятельности. Такой способ изложения материала является особенностью историко-биографического метода [2].

#### **Первый интерес к искусству**

Конрад Джевецкий родился в Познани, в семье Елены и Станислава Джевецких, 14 октября 1926 года. Детство будущего хореографа и танцовщика подробно освещено в монографии Драевского [3], обратившего внимание на сентиментальность Джевецкого, его любовь к родителям – матери, которая прожила долгую жизнь, и отцу, умершему, когда Конраду было семь лет. Известно, что Джевецкий не любил рассказывать о детстве, а в своих воспоминаниях описывал детство как милое и прекрасное: «Помню прогулки за городом, именины, какие-то ба-

лы, возвращения, иногда ссоры родителей, но и моменты счастья... Папа был деятелем, а мама его мозгом. Мама была нереализованной артисткой. Она была очень музыкальной: пела, играла на инструменте, была очень привлекательной женщиной, модницей в познанских кругах... Атмосфера была полна искусства, полна литературы и полна новинок тех времён» [3, с. 29].

Родители позаботились о том, чтобы дети изучали языки. Конрад и его сестра Мария говорили по-немецки так же хорошо, как и по-польски, по-французски немного хуже. Музыкальные таланты по маме унаследовала сестра, а Конрад практиковался в декламации, более того – у него совсем не было страха перед публикой. «Что-то внутри меня было от эксгибициониста», – говорил он, и заключал: «Мне понравилась сцена» [3, с. 35]. Война прервала детство и заставила Конрада стать взрослым мужчиной, ответственным за мать и сестру.

### **Начало танцевальной карьеры**

После войны Джевецкий поступил в класс к Брониславу Миколайчику, который возглавлял балетную студию при Оперном театре имени Станислава Монюшко в Познани. Из воспоминаний Конрада известно, что мать не одобрила интерес сына к танцам, и юному танцовщику пришлось покинуть балетную студию и Познань. Он поступил на службу в театр в Калише, которым руководил Юзеф Тылько-Тыльчыньский. В этой театральной группе были певцы, чтецы и танцоры, увлечённые народным искусством. Но в Калише Конрад задержался ненадолго. Присутствовавший на одном из выступлений Джевецкого в Калише танцовщик и хореограф Миколай Копиньский, руководивший собственным балетом в Кракове, предложил Джевецкому переезд и работу в его труппе. Впоследствии Джевецкий написал об этом периоде: «Именно так я начал танцевать. Я должен был многое восполнить. Именно тут началось настоящее обучение технике (танца) и театральному искусству. Я начал познавать театр от уборки раздевалок и залов, потому что это был западный район, оставленный Красной Армией. От подвешивания штор, глажки костюмов... И я должен был быть ещё и конференсье. Гуральские танцы из оперы “Галья” Монюшко начинали программу. Затем я выходил из-за занавеса и объявлял» [3, с. 48].

В 1950 году, завершив сотрудничество с Копиньским, Джевецкий вернулся в Оперный театр имени Станислава Монюшко в Познани, который в то время возглавлял знаменитый танцовщик и хореограф Леон

Вуйциковский. Эта встреча очень глубоко повлияла на становление художественной и творческой личности Джевецкого, так как он имел возможность работать с великим профессором, замечательным человеком, которого, по мнению Джевецкого «недооценивали в стране. Он пытался что-то делать, но его, как обычно, грызли со всех сторон» [3, с. 50]. Для Джевецкого Вуйциковский стал Мастером, который многому его научил и развил его неординарные танцевальные способности. Джевецкий много работал над собой и не обращал внимания на то, что его считали слишком независимым, иногда даже непокорным артистом.

### **Развитие танцевальной карьеры**

В 1951 году Джевецкий стал солистом балета в Оперном театре имени Станислава Монюшко в Познани, руководителем которого в то время был Станислав Мишчык. В 1953 году Мишчык впервые после Великой Отечественной войны поставил в Польше «Лебединое озеро». Это был балет, в котором Джевецкий добился своего первого впечатляющего успеха в роли рыжеволосого злого гения. Критики подчёркивали высокий технический уровень [4], отмечали его большое актёрское дарование и способности характерного танцовщика [5].

Вскоре после удачного выступления в Польше Джевецкий принял участие в международном танцевальном конкурсе в Бухаресте, организованном в рамках IV Всемирного фестиваля молодежи и студентов (1953). В дуэте с Тересой Куявой, его партнёршей на сцене и в жизни, Джевецкий станцевал зажигательный куявяк и оберек в хореографии Станислава Мишчыка и завоевал второй приз.

В 1955 году на балетном конкурсе, организованном в рамках IV Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Варшаве, Джевецкий завоевал первый приз в категории характерного танца. Джевецкий исполнил три характерных танца: вариации из «Половецких плясок» А. Бородина, отрывок из балета «Треуголка» М. де Фальи и гротеск из сюиты «Комедианты» Д. Кабалевского.

В 1956 году Джевецкий стал лауреатом VII Международного конкурса музыки и танца имени Виотти в Верчелли в Италии, получив титул *Primo Premio Assoluta*. На этом конкурсе Джевецкий исполнил три номера: «Юмореска» Яна Экера в хореографии Марцелины Хильдебрандт-Прусской, «Опоздавший пассажир» Дмитрия Кабалевского в хореографии Феликса Парнелла и вариации на тему «Половецких плясок» Александра Бородина в хореографии Станислава Мишчыка.

После головокружительного успеха на конкурсе в Италии Джевецкий получил приглашение в театр La Scala на пробы в роли Меркуцио в балете «Ромео и Джульетта». К сожалению, работу над «Ромео и Джульеттой» не удалось завершить из-за творческих разногласий между солистами. Однако в это время Джевецкий получил приглашение принять участие в танцевальном гала-концерте в Theatre des Champs Elysees в Париже. Там он исполнил свою итальянскую конкурсную программу, добавив в неё танец из «Фауста» Шарля Гуно. Это выступление было также очень успешным и открыло новую страницу в творческой жизни Джевецкого. Он смог остаться работать за границей, получив приглашение танцевать в Неаполе, где дебютировал и как хореограф в «Вальпургиевой ночи» из «Фауста» Гуно. Позднее Джевецкий переехал в Париж, где остался работать на пять лет. Джевецкий танцевал в хореографических постановках М. Фокина, Д. Баланчина, Х. Лимона, С. Лифаря и Р. Пети [3]. Во время работы за границей Джевецкий постоянно совершенствовался в классическом, современном, джазовом и народном танцах, развивал свои знания и умения в области хореографической композиции и в технике пантомимы.

В 1963 году он вернулся в Познань, будучи уже зрелым артистом и опытным художественным руководителем. Джевецкий привнёс в польский балет элементы танца модерн. Власти того времени быстро поняли, что имеют дело с личностью мирового класса, а плоды его творчества могут гарантировать польскому балету международный успех.

### **Хореограф-реформатор**

По возвращении в Польшу Джевецкий стал художественным руководителем балета в Оперном театре имени Станислава Монюшко в Познани. Директор театра, Роберт Сатановский, создал условия для работы, позволившие хореографу поставить несколько балетных спектаклей. Критик Людвиг Эрхардт отмечал в то время, что «после возвращения из-за границы Джевецкий показал себя как интересного хореографа со сложным вкусом, опытом и способностями, редкими среди польских хореографов» [6].

В своей работе Джевецкий старался соблюдать баланс между постановками, выполненными в классической технике, и постановками, выполненными с элементами современного и джазового танца. 12 апреля 1964 года состоялась премьера балетов Джевецкого по произведениям М. Равеля, Д. Гершвина и И. Стравинского. Хореограф сразу же по-



казал свою оригинальность, музыкальность и требовательность к себе и артистам. Ему была свойственна необыкновенная музыкальность. Работу над постановками хореограф часто начинал с совместного с танцовщиками внимательного вслушивания в мелодию, и только после этого происходила работа над движением. Хореограф смело использовал пластические данные танцовщиков и подражал современному движению Марты Грэм. Отличала его также требовательность к малейшим деталям и нюансам постановки: от качества исполнения танца до дизайна костюмов и сценических декораций.

Танцовщик и хореограф Эмиль Весоловский, долгое время работавший под руководством Джевецкого, так вспоминает период их сотрудничества: «Он был невыносим, мог дать нам “прикурить”. Но важен результат работы, а не наши эмоции. Он создавал не балетики, а балеты, которые имели художественный вес, художественную нагрузку. Это было блестящее сочетание балета и пластики. Он думал о спектакле в целом, не было отдельных декораций, отдельных костюмов, отдельного танца... Все эти элементы составляли единое целое. Чудесная польская музыка Пендерецкого и Киляра. Он был первым, кто стал использовать польскую музыку. Я думаю, что это был самый большой балетный художник в Польше. Никто не мог с ним сравниться, ни до него, ни после» [7].

Среди наиболее известных работ Джевецкого периода 1964–1980 годов можно отметить: «Жар-птицу» (1967) на музыку И. Стравинского (фантастический балет, входящий сегодня в мировой классический репертуар), «Адажио для струнных инструментов и органа» (1967, 1973) на музыку Т. Альбини, выполненное в технике модерн, «Павану на смерть Инфанты» (1968, 1973) на музыку М. Равеля (спектакль, соединивший в себе красоту шагов, поворотов, жестов и костюмов Зофии Верхович) [3].

С 1971 по 1980 годы Конрад Джевецкий совмещал работу балетмейстера в театре с работой художественного руководителя в Балетной школе в Познани. В 1973 году он ввёл в школе обучение современным танцевальным движениям. Тем самым школа стала первой балетной школой в Польше, предлагающей обучение современному танцу. В настоящее время учащиеся также обучаются множеству танцевальных техник, включая джаз, танец модерн, хип-хоп и характерный танец. Выпускники школы танцуют в известных балетных труппах – как в Польше, так и за рубежом [8].

## Польский театр танца

В 1973 году Джевецкий стал директором Польского театра танца – Познаньского балета, новой труппы, выделенной из труппы Оперного театра имени Станислава Монюшко в Познани. Джевецкий создал авторский театр, соединив технику современного танца с классическими и фольклорными элементами, сохранив при этом в репертуаре восемь спектаклей из Оперы в Познани. Первым спектаклем Польского театра танца была «Эпитафия Дон Жуану» (1974), отличающаяся от других произведений современным взглядом на главного героя. Джевецкий не следовал традиционному описанию похождения ненасытного обольстителя женщин Дон Жуана, а скорее старался раскрыть его психологическую сущность, показать его бессердечность и жестокость. В то же время хореограф обратил внимание на трагическую судьбу человека, свободного духом, но не телом, человека, бросившего вызов принятым моральным воззрениям и взявшего на себя наказание [9].

Далее следовал «*Modus vivendi*»<sup>1</sup> (1975) на музыку Норберта Матеуша Кузьника (хореография, повествующая о строительстве и разрушении Вавилонской башни). Позже были поставлены «Вековые песни» (1975) на музыку Мечислава Карловича (хореография на тему происхождения человека, состоящая из трёх библейских сцен симфонического триптиха: счастье Евы и Адама с сыновьями Каина, сон об изгнании из Рая, преступление Каина).

В следующем спектакле «*Stabat Mater*»<sup>2</sup> (1976) на музыку Кшиштофа Пендерецкого были использованы только телесная пластика и человеческие голоса, посредством которых Джевецкий создал своё описание страданий Девы Марии во время распятия Иисуса Христа. Он отошёл от традиционного повествования о муках и плаче матери, потерявшей сына, и показал желание женщины вырваться из круга насилия.

Огромным успехом пользовался спектакль «Кршезаны» (1977) на музыку Войцеха Киляра. Во-первых, потому что хореограф привлёк к работе телевидение, в итоге этот красочный и динамичный балет сохранился в телевизионной постановке. Во-вторых, потому что именно в этом балете лучше всего прослеживается стиль хореографа: единение танца модерн с исконно польской народной хореографией.

---

<sup>1</sup> Образ жизни, условия существования, часто: способ существования, условия, обеспечивающие возможность существования рядом каких-либо противных сторон, то есть условия, способ мирного сосуществования.

<sup>2</sup> С латинского «*Stabat mater dolorosa*» («Стояла мать скорбящая»).

Одним из наиболее запоминающихся балетов стали «Вариации 4:4» на музыку Франтишека Возьняка. Четыре пары танцоров двигались босиком на 4/4, а звук и движение сплетались в выразительное единое целое. Балет был разделён на вариации, структурированные с помощью частей, озаглавленных: «Контакт», «Проникновение», «Очарование», «Диалог», «События». Людвиг Эрхардт дал высокую оценку увиденному: «Из последовательности звуковых импульсов Конрад Джевецкий добыл чудесное богатство движений, напряжения, расслабления и контрастов. Хореограф мастерски создал из этих движений композиции поразительной чистоты, логики и последовательности. Он использовал язык современного балета, похожий на стиль самых выдающихся современных американских хореографов. Однако редко случится увидеть даже на самых лучших сценах балет, сотворённый с таким чувством, вкусом и композицией... балет, станцованный так хорошо, что несмотря на некоторые неточности, идея хореографа увлекает зрителя» [10].

Таким образом, анализ только некоторых хореографических постановок Джевецкого показывает, что в своих балетах он искал и открывал новую эстетику танца. В его работах раннего периода была спонтанность и свобода танца. Постановщик часто изменял детали хореографии уже в процессе существующего спектакля. В более поздних постановках он действовал рациональнее и создавал «живые образы», несущие содержание через единение музыки, пластики, структуру движения и пантомимы.

Интересный репертуар, необычный танцевальный язык, а также современная театральная форма привлекали на спектакли Польского театра танца публику из разных стран мира. Кроме того, труппа успешно гастролировала по всей Европе, получала приглашения на международные фестивали и конкурсы. Театр танца участвовал в XV Международном балетном фестивале в Париже (1977) и Международном фестивале «Interballet» в Будапеште (1979, 1982). С 1987 по 2016 годы Польским театром танца руководила Эва Выщиховская, а с сентября 2016 года директором является Ивона Пасиньска [11; 12].

Сегодня Польский театр танца продолжает следовать традициям, заложенным хореографом-революционером. Постановки Польского театра танца отличает пересечение танцевальных жанров, их технических и стилистических границ, а также свобода от традиционных средств пластического выражения и поиск новых выразительных решений на основе творческой импровизации.

## Феномен Конрада Джевецкого

Конрад Джевецкий создал собственный стиль и хореографический язык. Хореография Джевецкого формировалась под влиянием современных танцевальных тенденций, которые он открывал для себя во время поездок за границу. Проведённое нами исследование позволило выявить новаторский подход хореографа к интерпретации сценического *движения* и понимания значения *музыки* в балете. Джевецкий изучил новую технику движения, технику джазового танца, технику танца модерн Марты Грэм. В 60–70-х годах XX века в Польше доминировала техника классического танца Агриппины Вагановой, построенная на вертикальной постановке тела танцовщика. В отличие от Вагановой, Грэм предложила совершенно иную физику движения – движения, подчинённого дыханию. Грэм хотела, чтобы во время танца тело танцовщика было мягким и пластичным. В её спектаклях можно было танцевать горизонтально, на полу, показывая тяжесть тела, тяготеющего к земле. Подобную интерпретацию движения можно найти во всех постановках Джевецкого.

Для Джевецкого чрезвычайно важной была *музыка*. Музыка увлекала его больше, чем какой-либо другой элемент балета. Во время работы над новым спектаклем Джевецкий сначала слушал музыку и просил танцовщиков вслушаться в неё. Только после этого хореограф переходил к созданию сценического движения. Своеобразие работы хореографа проявлялось и в том, что он использовал современную польскую музыку и сочетал её с современной хореографией, чего в то время не делал никто другой в Польше [1].

Анализ хореографического творчества Конрада Джевецкого позволил нам выделить *три формы спектаклей*, свойственных хореографу: 1) спектакли фабульные, связанные с определёнными историями, литературными и драматическими произведениями («Павана на смерть Инфанты» и «Эпитафия Дон Жуану»); 2) спектакли, вписанные в музыку («Les Biches»), то есть спектакли без конкретного содержания, в которых хореограф старался отразить настроение и впечатление от музыки и передать это настроение зрителю; 3) спектакли эстетические («Кршезаны»), или спектакли, в которых так же, как в классическом балете имели значение мастерство формы и движения [1; 13; 14].

Джевецкий несомненно произвёл революцию в польском балете XX века. Хореограф привнёс в него западноевропейскую эстетику, смело соединив технику современного танца с элементами народного тан-

ца, создав новую форму современного танцевального театра. Джевецкий скончался 25 августа 2007 года. Послесловием к описанию его жизни и творчества могут стать его собственные слова: «Вспоминают меня по-разному, однако чаще с пониманием. С добротой и пониманием моего трудного характера... Я люблю людей. Человек для меня – это инструмент, над которым я постоянно работал, совершенствовал» [7].

#### Список литературы:

1. Wykład Anny Królicy o Conradzie Drzewieckim. Film. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2gL9vjSRx7Y> (дата обращения: 19.08.2017).
2. Теория и методология исторической науки: Терминологический словарь / Отв. ред. А. О. Чубарьян. М.: Аквилон, 2014.
3. *Drajewski S.* Conrad Drzewiecki. Reformator polskiego baletu. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2014.
4. *Turska I.* Jezioro łabędzie // Radio i Świat. 1953. 25 października.
5. *Waldroff J.* Znakomite jezioro // Świat. 1953. 25 października.
6. Conrad Drzewiecki. URL: <http://www.taniecpolska.pl/ludzie/209> (дата обращения: 19.08.2017).
7. Conrad Drzewiecki – tancerz i choreograf. Film. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=aNt\\_ntZam08](https://www.youtube.com/watch?v=aNt_ntZam08) (дата обращения: 19.08.2017).
8. Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa im. Olgi Sławskiej – Lipczyńskiej w Poznaniu. URL: <http://www.osb-poznan.pl/> (дата обращения: 19.08.2017).
9. *Turska I.* Epitafium dla Don Juana. Pierwsza premiera Polskiego Teatru Tańca // Ruch Muzyczny. 1974. № 7.
10. *Erhardt L.* Wczoraj, dziś i niespokojne jutro // Ruch muzyczny. 1966. № 16.
11. Polski Teatr Tańca – Balet Poznańsku / Pod red. J. I. E. Obrębowskiej-Piaseckiej. Poznań: Art & Business Club, 1998.
12. Polski Teatr Tańca. URL: <http://ptt-poznan.pl/pl/teatr> (дата обращения: 19.08.2017).
13. *Królica A.* Nowa era tańca: Balety Conrada Drzewieckiego. W.: Sztuka do odkrycia. Szkice o polskim tańcu, 2011.
14. *Турска И.* Конрад Джевецкий // Балет: Энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981.

## НАСЛЕДИЕ ПОСТАВАНГАРДА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ СИБИРСКИХ ХУДОЖНИКОВ

**В**опрос о содержании и форме творчества художников, представляющих современное сибирское искусство, включает несколько аспектов. Во-первых, принято считать, что на формирование идейно-стилистического содержания их творчества оказали влияние региональные традиции и мифология. Это обусловлено спецификой формирования живописной школы в регионе, которая становилась в процессе промышленного и культурного освоения Сибири, изучения условий жизни в крае. С 1720-х годов и до конца XVIII столетия в Сибири перебывало немало экспедиций Петербургской академии наук. В составе каждой из них находились художники, задачей которых было зарисовывание этнографических типов аборигенов, видов сибирских городов, образцов растений и прочего [9, с. 2]. Во-вторых, развитие культуры происходит в соответствии с развитием общественных явлений. Согласно этому доводу, возникает наш основной тезис, опирающийся на интерпретацию идеи преемственности в современном искусстве Сибири через соотношение последнего с искусством русского поставангарда.

Далее мы раскроем сущность понятия преемственности в искусстве, опираясь на понимание идеи наследования, подразумевающее расширение опыта, и оригинальное мнение М. К. Мамардашвили, который ссылается на соотнесённость в сознании всего со всем, «с иной реальностью поверх или через голову окружающей реальности». Также мы обратимся к соотношению традиции и новаторства в искусстве, определяющему диалектическую сторону процесса развития культуры. Задача исследования состоит в том, чтобы рассмотреть характерные черты идейно-стилистического содержания изобразительного искусства периода русского поставангарда и раскрыть признаки преемственности в творчестве современных художников Сибири, указывающие на связь с эпохой поставангарда.

### **Понятие преемственности в искусстве**

Понятие *преемственности* в искусстве определяется в искусствоведческом дискурсе как характеристика акта и результата художественного творчества со стороны освоения традиции. Считается, что масштаб

художественного произведения связан с тем, насколько глубоки его корни в памяти истории и опыте искусства. Предметное выражение преемственности может встречаться на различных уровнях художественного произведения (преемственность жанрового канона, образа, темы, мотива, приёма) [1, с. 320–321].

Раскрывая смысл понятия преемственности, следует обратиться к философии Г. Гегеля и его идее «движения сознания», предполагающей восхождение от абстрактного к конкретному, в котором каждая последующая ступень развития включает в себе предыдущие [8, с. 66]. Отсюда следует, что преемственность в искусстве определяется связью между историческими периодами его развития, спецификой художественных школ, направлений, стилей, индивидуально-творческой манеры художника. При этом, хотя сущность понятия преемственности заключается в наследовании художественно-эстетических идей, творческих принципов, сохранении формально-содержательных структур и элементов искусства, она не сводится к простому повторению достижений прошлого, а заключается в расширении его опыта. Большое значение имеет уникальная социально-историческая ситуация, в которой развивается художник [13, с. 124].

В современной философии к проблеме преемственности обращался М. К. Мамардашвили, который трактовал идею преемственности через «опыт сознания», на фоне которого происходят все существенные акты сознания и человеческой духовности. С целью интерпретации «опыта сознания» Мамардашвили ввёл понятие предварительной связности как некоего пространства для мысли, которая первична по отношению к содержанию мысли. Он допускал существование «конституирующих актов сознания», позволяющих осуществить опыт такой преемственности, когда в сознании любого человека идеи великих мыслителей могут возникнуть без ознакомления с их концепциями [15, с. 93].

Следуя логике Мамардашвили, мы приходим к пониманию того, что важной чертой преемственности в искусстве является наличие связей данного этапа развития искусства не только с предшествующими ему, но и со всем прошлым художественно-эстетическим опытом человечества. Таким образом, можно заключить, что преемственность характеризует не только искусство отдельного народа, но и является существенной стороной мирового художественного процесса.

При этом важная особенность преемственности в искусстве состоит в том, что она функционирует как инструмент сохранения подлинных ценностей, в отличие от науки, где каждое новое открытие застав-

ляет подвергнуть пересмотру представления, господствовавшие ранее в определённой области знаний [16, с. 50].

Определяя преемственность закономерностью исторического развития, ряд философов видят её реализацию в динамичной и последовательной смене поколений. С. Айзенштадт, К. Дэвис, А. Тойнби, М. Вебер, Т. Роззак, Х. Ортега-и-Гассет опираются на предположение о том, что каждое поколение, имея свои особенности, усваивает достигнутый уровень развития и на этой основе становится инициатором преобразований, способствующих продвижению вперёд [20, с. 164]. Эти две стороны взаимосвязи поколений – освоение культурного развития и новаторство – образуют основу исторического развития культуры. Отсюда следует, что трансляция культуры является всеобщим законом, определяющим единство человечества.

Одним из сложных вопросов, связанных с преемственностью, является проблема соотношения в этом процессе традиции и новаторства. Если рассматривать преемственность как диалектическое взаимодействие сохранения ранее достигнутого и его творческого обновления, то одна из этих сторон прогресса выступает как традиция, а другая – как новаторство. Обращаясь к данной проблеме, А. Тойнби считал, что каждое поколение является «узником прошлого», но не беспомощным, а располагающим силами сломить рутину наследуемых привычек [20, с. 164]. В свою очередь, Х. Ортега-и-Гассет отмечал, что смена поколений создаёт «пульсацию» в истории общества, определяя границы соединения традиций и новаторства [20, с. 165]. К. Поппер придерживался позиции, что будущее – это не продолжение и экстраполяция прошлого; оно ещё не существует, налагая этим обстоятельством огромную ответственность, так как в настоящем человек может влиять на будущее, приложить все силы, чтобы сделать его лучше [20, с. 170].

В рамках данной диалектической традиции выделяют *два типа преемственности*: конструктивно-созидательный, связанный с рождением ценностей, и позитивно-консервативный, обеспечивающий бережное сохранение исторически оправдавших себя культурных достижений человечества [12, с. 65]. В искусстве с его многообразными формами и задачами вопрос о традиции и новаторстве стоит особенно остро. Стержнем, на котором держится равновесие между традицией и новаторством, например, в музыке является способность выполнять необходимую для неё коммуникативную функцию; в живописи, прежде всего, визуально-эстетическую; в архитектуре – функциональную; в танце – эмоциональную. В. И. Ленин придерживался мнения о том, что не вся-



кое новое лучше старого, и указывал на необходимость содержательного анализа нового и старого с точки зрения соотношения передового, прогрессивного, и реакционного, вредного. При этом, относя к эстетическим достоинствам подлинного произведения его неповторимость и своеобразие, Ленин заявлял, что перед каждым художником в той или иной мере встаёт задача «освобождения от традиции» [14, с. 582]. Обращая взгляд на эту сторону художественного творчества, сторонники ультрареволюционных переворотов в искусстве делают акцент на творческой индивидуальности, во имя которой стоит рвать с традициями. При этом они не учитывают, во-первых, то, что не всякое общее и повторяющееся в искусстве есть традиция, и, во-вторых, то, что противоположность общего и единичного имеет диалектический характер.

Диалектическую природу имеет и выражающая эту противоположность связь между индивидуальностью художественного творчества и его традиционностью, которые дополняют друг друга. Заботясь о максимальной индивидуальности своего творения, что в действительности находит проявление в особенности темы, неповторимости творческого метода, оригинальности средств отражения действительности, своеобразии видения мира, ощущений, мысли, художник создаёт произведение, которое – так или иначе – содержит элементы общественного опыта. На данное обстоятельство указывал И. В. Гёте, считавший, что творец может назвать собственной лишь весьма незначительную часть творчества, и критиковавший тех, кто неразумно считал себя обязанным лишь собственному гению [4, с. 34–36].

Таким образом, мы приходим к выводу о том, что новаторство диалектически предполагает преемственность традиционного как средство своего социального проявления и реализации. При этом, индивидуальные особенности художественного творчества объективируются и социально закрепляются в традиции, как, например, традиции Станиславского в театральном искусстве. Следовательно, интерпретация новаторства только как разрыва с традицией и утверждения индивидуальности художника является односторонней, и одним из важных моментов творчества выступает умение художника найти оптимальное сочетание индивидуального и традиционного.

### **Стилистические особенности русского поставангарда**

В теории искусства термин поставангард используется для обозначения художественной культуры 1970–1980-х годов. В изобрази-

тельном искусстве его связывают с обращением к так называемому «старому искусству», в том числе – с возвращением фигуративного начала, со стилизацией известных художественных течений [5, с. 135–139]. Под этим названием объединяют разные направления в искусстве: «новые дикие», «новый конструктивизм», «пост-сюрреализм», «соц-арт», «концептуализм» в русской культуре и другие. Для обозначения того же круга явлений используется и термин «постмодернизм», чаще употребляемый в отношении западной культуры. В то же время *пост-авангардом* нередко называют, в противоположность классическому авангарду 1920–1930-х годов, некоторые направления в искусстве конца 1950–1960-х годов.

Согласно мнению Б. Гройса, западный постмодернизм стал реакцией на «поражение модернизма», не сумевшего преодолеть коммерческое развлекательное искусство и во всё возрастающей степени «интегрировавшегося в единый поток этого искусства, определяемого потребностями рынка» после Второй мировой войны [6, с. 29].

В России после 1932 года – формального прекращения деятельности всех художественных объединений и образования единого Союза художников, поставленного под строгий идеологический контроль, – произошло условное разделение искусства на «официальное» и «неофициальное». Согласно Гройсу, российский поставангард сложился в условиях «неофициального искусства». При этом, к «неофициальным» стали относить все направления, не отвечающие канонам социалистического реализма: как авангардистские, так и более традиционные, но неприемлемые в идейно-тематическом отношении [3, с. 3]. Применительно к российскому искусству, термин «поставангард» объединяет такие течения как концептуализм, соц-арт, постконструктивизм и другие.

На Западе исследователи отмечают двойственность искусства эпохи постмодернизма: с одной стороны, оно утрачивает наследие европейских художественных традиций и приобретает чрезмерную зависимость от культуры кино, моды и коммерческой графики, а, с другой – провоцирует острые вопросы, требуя не менее острых ответов и затрагивая самые насущные проблемы морали [27, с. 43]. Следствием относительности и условности всех эстетических ценностей постмодернизма считают его потенциальную универсальность и способность включить в себя всю палитру жизненных явлений, что зачастую приводит к нигилизму, своеволию и абсурдности, подстраиванию критериев искусства к творческой фантазии художника, стиранию границ между искусством и другими сферами жизни [19]. Современное искусство потеряло связь

с реальностью и репрезентативную функцию, перестало отражать хоть в малейшей степени окружающую нас реальность (К. Мартиндейл) [17]. Потеряв связь с реальностью, современное искусство обречено на бесконечное самоповторение и эклектику (Т. Адорно) [24, с. 50].

Интересной представляется концепция Ж. Бодрийяра, основывающаяся на утверждении о необратимой порочности западной культуры [25, с. 85]. Бодрийяр предложил апокалиптический взгляд на современное искусство, согласно которому оно, став производным от современных технологий, безвозвратно потеряло связь с реальностью, стало независимой от реальности структурой, перестало быть подлинным, копируя собственные произведения и создавая копии копий, копии без оригиналов, становясь видоизменённой формой подлинного искусства.

Подобного мнения придерживается В. Брайнин-Пассек, утверждая, что маргинальность постмодернизма состоит в видоизменении заимствованного материала, либо в извлечении его из естественного окружения и контекста и помещении в новую или несвойственную ему область. Любая бытовая или художественная форма, в первую очередь, есть «для него только источник стройматериала» [2, с. 8].

С другой стороны, парадоксальная смесь стилей, направлений и традиций в постмодернистском искусстве позволяет исследователям увидеть в нём не «свидетельство агонии искусства, а творческую почву для формирования новых культурных феноменов, жизненно важных для развития искусства и культуры» [26, с. 8].

Ссылаясь на С. Джилеса, Д. Голынка указывает на склонность искусства поставангарда к преодолению эстетических канонов авангарда, что проявляется, во-первых, в десистематизации и отказе от упорядоченных авангардистских элементов; во-вторых, в обращении к жанрово-стилистическому популизму; в-третьих, в обыгрывании и опустошении автоматизированных модернистских конвенций; в-четвёртых, в продолжении эстетических экспериментов наиболее радикальных модернистских групп вроде дада или сюрреалистов, и, в-пятых, в отречении от жизнестроительных, проективистских и космоцентристских амбиций авангарда [5, с. 8]. Отсюда следует, что поставангард стремится к выстраиванию определённой исторической традиции, отличаясь эклектизмом и склонностью к новой живописности, фигуративности, экспрессивности, свободному сочетанию художественных стилей прошлого.

Наибольший вклад в определение и дифференциацию явлений российского поставангарда внёс Б. Гройс. Философ заявлял о непосредственной преемственности авангарда и соцреализма, более того – о соц-

реализме и вообще о сталинской ситуации как логическом завершении проекта авангарда [6, с. 23]. Основная идея Гройса, таким образом, заключается в том, чтобы, объясняя советское искусство как реальность, в которую вылились онтология, пафос и риторика авангарда, объединить несколько этапов советской культурной истории, а именно: возникновение «второго авангарда» (поставангарда) и актуального искусства, учитывая оторванность истории советского изобразительного искусства от общемирового контекста развития в XX веке.

Б. Гройс необычным образом разоблачал неофициальное искусство как часть культуры сталинского времени. По мысли Гройса, прева-лирование официального искусства не позволяло по-настоящему игно-рировать и отстраниться от него, вследствие чего художники, работав-шие в направлении соц-арта, становились не противниками системы, а необходимой её частью. Э. Булатов, О. Васильев, И. Кабаков и другие обращались в своих работах к элементам советской культуры и быта, указывая на бессмысленность и абсурдность теряющей актуальность советской идеологии при помощи иронии, метафоричности, символиз-ма, метафизического пространства картины и приёмов концептуализма.

Также интересный аргумент приводит Д. Голынько, добавляя, что русская история и культура вместо материала для деконструктивист-ских процедур предлагают разнообразные мифы о великом националь-ном прошлом, и именно их «подхватывает и начинает сатирически вы-смеивать и редуцировать поставангард» [5, с. 9].

Опираясь на концепцию Гройса, представляется возможным вы-делить ряд *типологических признаков поставангарда* как сложившегося стиля. Во-первых, использование готовых форм (происхождение кото-рых не имеет принципиального значения) с целью восполнить недоста-ток собственного содержания (Гройс). Для искусства русского пост-авангарда характерно обращение к опыту русского авангарда с после-дующим творческим переосмыслением и переработкой для создания оригинальной конструкции пространства картины. Например, поставан-гардисту О. Васильеву была близка сезанистская трактовка картины как непрерывной визуальной поверхности – в своих работах он развивал эту непрерывность до текучести, соединения планов картины между собой. Влиянием дивизионизма (научного подхода к проблеме цвета) можно объяснить особый спектральный колорит некоторых работ Васильева.

Во-вторых, ирония, подразумевающая противопоставление аван-гардистской установке на новизну, – стремление включить в современ-ное искусство весь мировой художественный опыт способом иронично-

го цитирования. Как отмечает Е. Э. Дробышева, «ирония является господствующим приёмом восприятия и отражения реальности в постмодернистском типе ментальности», а «специфической особенностью культуры постмодерна является то, что заложенные в ней ценностные ориентиры не только обладают внутренней амбивалентностью, но и вполне рационально и рефлексивно выражаются в её стилистике: с одной стороны, отвергается любая традиция, с другой, она же утверждается в качестве опорного текста» [10, с. 129; 11]. При этом, согласно Б. Гройсу, новизна поставангарда заключается в сплаве старого, прежнего, использованного в новом маргинальном контексте. Тоталитарные претензии модернистской эстетики на избранничество сменились в искусстве поставангарда новыми претензиями на отказ от индивидуального творчества и переход к цитированию, иронической игре с готовыми формами коммерческой культуры [7, с. 29]. Здесь уместно привести в качестве примера творчество концептуалиста И. Кабакова, который в своих работах в период 1960–1980-х годов иронизирует над элементами тесно окружавшей его советской культуры, обыгрывая жизнь и быт коммунальных квартир, обращаясь к стилистике соцреализма для усиления эффекта отчуждения от официальной советской живописи.

В-третьих, унаследованная из соцреализма синтетичность. Если в соцреалистическом синтезе различных стилей сохраняется их идентичность, чистота признаков, отдельность, то в поставангарде можно видеть сплав признаков, приёмов, особенностей различных стилей, представляющих новую авторскую форму. Искажение перспективы, принципы деформации, нарушение масштабных соотношений в работах поставангардистов используются с целью придать изображению социально-критическое звучание, подчеркнуть антигуманность среды, в которой обитает современный человек. У И. Кабакова в этом аспекте находит отражение проблема взаимодействия слова и изображения: присутствующие на полотнах формализованные слова, например, в картине «Ответы экспериментальной группы» (1970–1971) демонстрируют, как советский язык лозунгов, графиков, справок и других официальных бумаг агрессивно вторгается в жизнь человека. Напротив, включение знаковой формы и приёмов лирического абстракционизма используется с целью смыслового символического обобщения.

В-четвёртых, игра как ответ поставангарда на любые иерархические и тотальные структуры в обществе, языке и культуре. В контексте поставангардного искусства игра предполагает многовариантность событий, исключая детерминизм и тотальность, либо включая их как один

из вариантов, где исход игры не предопределён [18]. Для русского пост-авангарда характерно выстраивание особенной системы изобразительного пространства на разрыве между реальностью и мечтой для иллюстрирования незначительности или абсурдности действительности (зачастую перенасыщенной символикой советской пропаганды). Например, Э. Булатов работал с понятием границ картинного пространства. В его работах плакатный Ленин с уличного транспаранта движется навстречу идущим по улице людям, либо линия горизонта оказывается орденой линией или коврой дорожкой, демонстрируя идею вторжения официоза в природу.

Д. Кошут приводит интересный довод в отношении московского концептуализма, заявляя, что в последнем ставится под сомнение право художника манифестировать собственное «Я». Г. Ельшевская доказывает это, отмечая, что художнику в русском поставангарде отказывают в личном присутствии (манера, почерк, обращение от первого лица), которое интерпретируется как ничем не обоснованная претензия на власть и подвергается ироничному снижению и игровой деконструкции с целью анализа разобранной на части прежней целостности, изучения возможностей искусства, его границ и контекстов [11, с. 5].

### **Преемственность русского поставангарда и творчества современных художников Сибири**

Основание современного этапа сибирского искусства было положено в 1960-е годы в творчестве омского живописца и графика Н. Третьякова и абаканского художника В. Капелько, обращавшихся к традиционным мотивам и этнографии Сибири как к источнику духовности. Продолжая их начинания, в 1980–2000-е годы Н. Рыбаков, В. Сысоев (Красноярск), С. Дыков (Горно-Алтайск), А. Суслов, Н. Ротко и А. Попов (Новокузнецк), С. Лазарев (Томск) и другие переосмысливают в творчестве древнее искусство и архаические культуры Сибири [21, с. 15–16]. Я. Яковлев отмечает, что в творчестве художников сибирского региона второй половины XX века, в частности, С. Лазарева, находит отражение «способность проникать в суть мифологических традиций, скрытых в недрах бессознательной культурной памяти» [23, с. 3].

Можно предположить, что в соответствии с нашим пониманием идеи преемственности, в творчестве современных сибирских художников, наряду с этно-мифологической проблематикой раскрываются и получают развитие концептуально-стилистические аспекты, характерные

для искусства русского поставангарда в целом. В творчестве экспрессионистов А. Поздеева, В. Капелько, абстракциониста Н. Рыбакова (Красноярск), экспрессионистов В. Фатеева (Новосибирск), П. Гавриленко (Томск), примитивиста Ю. Деева (Кемерово) и других присутствует, *во-первых, растворение стилевой целостности в свободе трактовки тем и сюжетов и появление сюжетно-стилистических форм, отличных от тех, что предлагались в централизованных заданиях в советское время.* В этом аспекте находит отражение характерное для русского поставангарда использование готовых форм и обращение к опыту классического авангарда. В соответствии с логикой развития преемственных черт, художники Сибири интерпретируют в своём творчестве тенденции русского поставангарда через призму географической удалённости от культурного центра, достигая уникальных сюжетно-стилистических сочетаний и высокого эмоционального напряжения. П. Гавриленко, работая в 1970-е в стиле гиперреализма, использовал для сюжета одной из работ мясорубку, которая, как огромный памятник, с целью достижения ощущения трагизма, возвышалась над маленьким городом, изображённым на заднем плане. А. Поздеев обращался к философским и евангельским сюжетам. Н. Ротко работал с экспериментальными сериями, содержащими в себе сюжетные метафоры, смысл которых предлагалось познать зрителю самостоятельно. В. Капелько, используя ироничную, пластически-гротескную манеру письма, проявлял критическое отношение к пафосной идеологии современности.

*Во-вторых, можно отметить влияние конструктивизма, экспрессионизма, сюрреализма.* В работах художников Сибири происходит синтез авангардных тенденций и географически обусловленного колорита. А. Поздеев в графических работах 1980-х годов обращается к конструктивизму и усиливает формальное начало, используя грубые деформированные в пропорциях формы, доводя отношения чёрного и белого до гротеска. Работы художника 1960–1970-х годов характеризуются выбором контрастных цветов, гипертрофированных форм, свидетельствуя о влиянии экспрессионизма. В последний период творчества Поздеева лаконичные геометрические формы и формализованные композиции сочетаются с экспрессивным цветом, свидетельствуя о стилистическом синтезе. В. Фатеев использует яркий локальный цвет и стилистику наивного примитивизма, обыгрывая в поставангардной ироничной манере мифологические образы и окружающие реалии.

*В-третьих, отметим условность живописно-пластического языка:* композиции, пространства, плоскости. Работая в манере профессио-

нального примитива, Ю. Деев раскрывал тему взаимоотношений человека и природы, используя самобытный образный живописный язык, характеризуемый лаконизмом, в котором преобладает цвет и ритм линий. Его герои выдуманы и существуют в сочинённой реальности. Н. Ротко обращается к метафоричным образам и «геометрии цвета», зачастую выбирая для художественного описания пространства объёмно-ритмические структуры, близкие по своим параметрам к скульптуре.

*В-четвёртых, это эксперименты с фактурной организацией поверхности.* Н. Рыбаков работает на «границах абстрактного и предметного», находя «собственные пластические ходы» и «не забывая о формальной выразительности материала», вследствие чего его работы характеризует сложная фактурная организация поверхности, лихие красочно-лаковые замесы [22, с. 2]. В работах А. Поздеева 1960–1970-х годов преобладает техника свободного напористого мазка. П. Гавриленко использует технику фактурного мазка и глубокие лессировки. Н. Ротко налагает друг на друга или тесно стыкует цветовые плоскости, фактурные образования и связанные с ними графические формы.

*В-пятых, это символизм как тип обобщения, обусловленный образностью.* Последний период творчества А. Поздеева связан с мистикой символов и знаков, раскрывающих скрытый смысл космического образа мира. Лаконичные и одновременно ёмкие образы в его евангельском цикле «Жизнь» раскрывают тему постижения добра и зла. Художник выстраивает композицию и ритм, добиваясь символического звучания цвета и колористической гармонии. В метафизическом пространстве работ П. Гавриленко находят отражение архаичные, евангельские и философские символические образы. Н. Ротко превращает закономерности пространственного и цветового бытия в символические знаки предметных форм, в которых реализовывалась живая фантазия.

Наконец, *в-шестых, мифологизация воспоминаний и метафоризм высказываний, лежащих в основе сюжета.* Ирония, подтекст, импровизационная манера письма, гротескность пластических характеристик превращали работы В. Капелько в метафорические высказывания.

В заключение можно добавить, что изучение понятия преемственности позволяет сформировать целостную картину современного сибирского искусства, которое подвержено в своём становлении и развитии влиянию не только этнокультурных и традиционных, но и концептуально-стилистических аспектов, обусловленных темпоральностью.

Обращаясь к опыту классической философии, мы приходим к выводу о том, что преемственность в искусстве определяется связью меж-



ду историческими периодами развития искусства, художественными школами, направлениями, стилями, индивидуально-творческими манерами. При этом, хотя сущность понятия преемственности заключается в наследовании художественно-эстетических идей, творческих принципов, в сохранении формально-содержательных структур и элементов искусства, она не сводится к простому повторению достижений прошлого, а заключается в расширении опыта прошлого. Следуя логике М. Мамардашвили, мы приходим к пониманию, что важной чертой преемственности в искусстве является наличие связей данного этапа развития искусства не только с предшествующими ему эпохами, но и со всем прошлым художественно-эстетическим опытом человечества.

Опираясь на идеи Б. Гройса, который внёс наибольший вклад в определение и дифференциацию российского поставангарда, мы можем заключить, что данный художественный феномен сложился в условиях «неофициального искусства» в советский период. Разоблачая «неофициальное искусство» как часть культуры сталинского времени, Гройс приводит нас к пониманию того, что превалирование официального искусства не позволяло по-настоящему игнорировать и отстраняться от него, вследствие чего художники, работавшие в границах соц-арта, становятся не противниками системы, а необходимой её частью. Этим определяется основная особенность русского поставангарда.

Мы считаем возможным выделить ряд типологических признаков поставангарда как сложившегося стиля искусства. Во-первых, использование готовых форм, происхождение которых не имеет принципиального значения, с целью восполнить недостаток собственного содержания; во-вторых, ирония, подразумевающая противопоставление авангардистской установке на новизну, – стремление включить в современное искусство весь мировой художественный опыт способом ироничного цитирования; в-третьих, унаследованная из соцреализма синтетичность; и, в-четвёртых, игра как ответ поставангарда на любые иерархические и тотальные структуры в обществе, языке и культуре.

В соответствии с рассмотренным понятием преемственности, мы считаем допустимым предположить, что в творчестве современных сибирских художников, наряду с этно-мифологической проблематикой, также раскрываются концептуально-стилистические аспекты, характерные для искусства русского поставангарда в целом. В творчестве экспрессионистов А. Поздеева, В. Капелько, абстракциониста Н. Рыбакова (Красноярск), экспрессионистов В. Фатеева (Новосибирск), П. Гавриленко (Томск), примитивиста Ю. Деева (Кемерово) и других о преем-

ственности свидетельствуют, во-первых, растворение стилевой целостности в свободе трактовки тем и сюжетов и появление сюжетно-стилистических форм, отличающихся от тех, что предлагались в централизованных заданиях в советское время; во-вторых, влияние конструктивизма, экспрессионизма, сюрреализма; в-третьих, условность живописно-пластического языка: композиции, пространства, плоскости; в-четвёртых, эксперименты с фактурной организацией поверхности; в-пятых, символизм как тип обобщения, обусловленный образностью; и, наконец, мифологизация воспоминаний и метафоричность высказываний, лежащих в основе сюжета.

### Список литературы:

1. *Беляев А. А.* Эстетика: Словарь. М.: Политиздат, 1989.
2. *Брайнин-Пассек В.* О постмодернизме, кризисе восприятия и новой классике // Новый мир искусства. 2002. № 5 (28).
3. *Верлин Е.* Второй русский авангард. URL: <http://www.ruskiymir.ru/media/magazines/article/141848/> (дата посещения: 17.09.2017).
4. *Гёте И. В.* Об искусстве. М.: Искусство, 1975.
5. *Голынкин Д. Ю.* Современный русский поставангард: Направления, модели, стратегии: Дис. ... канд. искусств.: 17.00.09. СПб., 1999.
6. *Гройс Б. Е.* Gesamtkunstwerk Stalin. М.: Ad Marginem, 2013.
7. *Гройс Б. Е., Кабаков И. И.* Диалоги. Вологда: Библиотека Московского концептуализма Германа Титова, 2010.
8. *Дворцов А. Г.* Гегель. М.: Наука, 1972.
9. *Добрынина Е. А., Муратов П. Д.* Живопись // Историческая энциклопедия Сибири: В 3 т. Т. 1. Новосибирск: Историческое наследие Сибири, 2009.
10. *Дробышева Е. Э.* Ирония в аксиосфере культуры постмодерна: Монография. Владивосток: Морской гос. ун-т, 2006.
11. *Ельшевская Г.* Концептуализм и соц-арт. Русское искусство XX века. URL: <http://arzamas.academy/materials/1206/> (дата посещения: 15.11.2017).
12. *Иконникова С. Н.* История культурологических теорий. СПб.: СПбГУКИ, 2005.
13. Краткий словарь по эстетике: Книга для учителя / Под ред. М. Ф. Овсянникова. М.: Просвещение, 1983.
14. *Ленин В. И.* О литературе и искусстве. М.: Художественная литература, 1976.
15. *Мамардашвили М. К.* Идея преемственности и философская традиция // Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию. М.: Прогресс, 1992.
16. *Мамардашвили М. К.* Наука и культура // Методологические проблемы историко-научных исследований. М.: Наука, 1982.
17. *Мартиндейл К.* Эволюция и конец искусства как гегелианская трагедия // Психология: Журнал Высшей школы экономики. 2007. Т. 4. № 1. С. 111–119.
18. *Меньшиков Л. А.* Игра в постмодерн // Герменевтика игры: Поиски смысла в философии, теории культуры и музыкальной эстетике: Сборник статей / Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 2014. С. 293–311.
19. *Меньшиков Л. А.* Стратегии разрушения границ в антиискусстве // Междуна-

родный журнал исследований культуры. 2015. № 3 (20). С. 92–99.

20. Теория культуры / Под ред. С. Н. Иконниковой, В. П. Большакова. СПб.: Питер, 2008.

21. Чирков В. Ф. Вступительная статья. 100 художников Сибири // Профессиональный словарь современного искусства, 1995–2005 годы / Сост. О. М. Галыгина. Новокузнецк: Сибирское искусство, 2007.

22. Яблонская М. Художник Николай Рыбаков: Во мне течёт кровь кочевников. URL: <http://www.gornovosti.ru/tema/interview/khudozhnik-nikolay-rybakov-vo-mne-techet-krov-kochevnikov444445546.htm/> (дата посещения: 11.11.2017).

23. Яковлев Я. А. Сергей Лазарев // Сергей Лазарев: Корни / Под. ред. В. Савина. Новосибирск, 2008.

24. Adorno Th., Horkheimer M. Dialectic of Enlightenment. Stanford: Stanford University Press, 2002.

25. Kellner D. Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond. Cambridge: Polity Press, 1989.

26. Morawski S. Commentary on the Question of Postmodernism. The Subject in Postmodernism. L.: Routledge, 1989.

27. Taylor B. Art Today. N. Y.: Laurence King Pub., 2004.

## СЦЕНОГРАФИЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ АВАНГАРДА В БАЛЕТАХ ДЖОРДЖА БАЛАНЧИНА 1920-х годов

В первой четверти XX века русское и западноевропейское театральное-декорационное искусство переживало период небывалых экспериментов. В театр хлынула волна первопроходцев авангарда, представлявших всё разнообразие художественных «измов» и стремившихся показать свои достижения на сцене. В балетном театре эта тенденция проявилась в спектаклях раннего периода творчества Джорджа Баланчина – в рамках дягилевской антрепризы 1925–1929 годов.

Молодому Георгию Баланчивадзе повезло сразу, как только в 1924 году ему удалось вырваться из советской России в Париж, где его обнаружил Сергей Дягилев, нуждавшийся, в свою очередь, в профессиональных танцовщиках и креативно мыслящих хореографах. Сотрудничество будущего классика современного балета с Дягилевым оказалось весьма плодотворным и прервалось только в связи со смертью Сергея Павловича. Для Оперы Монте-Карло Баланчин поставил танцы для тридцати семи оперных спектаклей [1, с. 135], однако наибольшую известность ему принесли десять балетов, поставленных непосредственно для труппы Дягилева.

Остановимся на тех из них, которые были оформлены художниками-авангардистами специально к премьерам.<sup>1</sup> Следует помнить, что декораторов, а порой и исполнителей своих спектаклей, выбирал не хореограф Баланчин, а авторитарный Дягилев. «Иногда он заказывал либретто, музыку и декорации годами раньше, чем приглашал хореографа, которому оставалось только заполнить необходимыми па чужую идею» [2, с. 144]. В погоне за новизной Дягилев привлекал к оформлению балетов представителей практически всех направлений авангарда, собирал калейдоскоп имён, ни одно из которых не задерживалось надолго на афишах «Русских сезонов». Зачастую главным критерием являлась громкая слава или скандальная популярность художника в Париже.

Так случилось с представителем *Парижской школы* Морисом Утрилло (1883–1955), которого Дягилев пригласил в 1926 году оформлять комический балет «Барабо» на музыку В. Риети. Утрилло в тот мо-

---

<sup>1</sup> Балет Дж. Баланчина «Песнь соловья» (1925) шёл в декорациях А. Матисса, созданных ещё в 1920 году для спектакля Л. Мясина, балет «Нищие боги» (1928) шёл в декорациях Л. Бакста к «Дафнису и Хлое» (1912) и в костюмах Х. Гриса.

мент находился на пике своей художественной славы, добытой лиричными городскими пейзажами Парижа. Никогда не интересовавшийся до этого сценическим оформлением, Утрилло не сильно утруждался и представил декорацию итальянского городка как типичную станковую картину своего «цветного периода» на тему французской провинции [ил. 1]. По сути, она была парафразом его же работы «Церковь Сен-Бернар» (1924), представляющей одноимённое поместье близ Лиона, где с 1919 года он подолгу проживал в замке. В сравнении с картиной, в эскизе декорации низкая точка зрения сменилась на высокую, что позволило показать городской пейзаж панорамно, ввести крутые улочки и высокие холмы, придавшие эскизу бóльшую «итальянистость». Заметно вытянулись пропорции храма, сменилась его тональность (штукатурка стен побелела и обогатилась тончайшими валёрами). Тематически декорация Утрилло продолжала серию картин, развивающих мотив одиноко стоящих в городской среде храмов.

Забавные герои балета также напоминали редких персонажей картин Утрилло, сюжет спектакля был близок к фарсу и буффонаде (винодел Барабо комично инсценировал свою смерть и похороны, чтобы изгнать из городка бесчинствующих гусар). По воспоминаниям К. Сомова, декорации Утрилло были «очень удачны, яркие и хорошо связаны с костюмами и сюжетом. Барабо, шинкарь и винодел, пьёт, веселится и щупает поселянок, одетых в грубые чулки, в ботинки с эластичками, смешные юбки и шляпки» [3, с. 301]. Утрилло представил традиционный вариант сценографии как конкретного места действия, выстроенного по законам линейной перспективы.

Театральный задник как плоскость для композиции графического характера был обыгран князем Александром Шервашидзе в балете «Триумф Нептуна» (1926). С 1922 года Шервашидзе был основным дягилевским декоратором, переводившим эскизы разных мастеров в масштабы сцены, эта работа была для него привычной. Необычность ситуации состояла в том, что в качестве эскизов для «Нептуна» Дягилев предложил Шервашидзе произведения не современников, а британских иллюстраторов и карикатуристов викторианской эпохи (братьев Дж. и Р. Крейкшенк). Такой выбор был неслучаен, поскольку балет поставлен в духе английской пантомимы, премьеры которой была приурочена к лондонским гастролям.

Сюжет балета сочетал в себе элементы мелодрамы и сказочной истории про британского моряка Тома Тэга, попавшего после кораблекрушения на сказочный остров. Выбраться домой обратно он не смог,

поскольку телескоп, находящийся на лондонском мосту (единственный прибор, устанавливавший связь между реальным миром и фантастической страной) был расфокусирован. Моряк оставался на острове, превращался благодаря Нептуну в сказочного принца и женился на его дочери [4, с. 148]. Первая картина балета разворачивалась на фоне иронично вырисованной городской ведуты – лондонского моста через Темзу, на котором был установлен чудесный телескоп. Задник напоминал гигантскую расцвеченную ксилографию с настойчиво утверждавшейся линейной перспективой, окрашенную в яркие красные и жёлтые пятна. Костюмы героев также были выполнены на основе гравюр викторианской эпохи испанцем Педро Прюна (1904–1977). Эскизы входившего в моду молодого художника отличала лёгкая небрежная манера с примесью гротеска.

Концептуально иным было оформление [ил. 2] следующего балета Баланчина – «Чёртик из табакерки» (1926) на музыку Э. Сати в декорациях Андре Дерена (1880–1954). Танцевальная сюита представляла собой «пантомиму о комической марионетке, чёрной танцовщице и двух других персонажах – все они изображали, будто находятся на балу» [1, с. 137]. Несмотря на то, что в 1920-е годы живописная манера Дерена трудно поддавалась определению, при оформлении балета он опирался на кубизм (аналитического периода), к которому тяготел ранее. Художник предлагал иную эстетику сцены: пространство строилось чёткими геометрическими объёмами, отличалось жёсткой рациональностью, цвет использовался локально, крупными плоскостями синего, чёрного, белого, коричневого. Новая реальность представляла образ не конкретного, а обобщённого места действия.<sup>2</sup> Характерно, что при разработке планшета сцены эскизов декораций было недостаточно, понадобилось создать ещё и макет. Сценическое пространство рассматривалось Дереном как пластическая трёхмерная среда, функционирующая по всей глубине планшета, задействованная танцовщиками во всем объёме.

Ещё более радикальным оформлением отличался балет «Кошка» на музыку А. Соре (1927) в сценографии братьев Наума Габо и Антона Певзнера, представлявший первую в Европе конструктивистскую установку [ил. 3].<sup>3</sup> «Либретто Бориса Кохно опиралось на эзопову басню о юноше, уговорившем Афродиту превратить его любимую кошку в де-

---

<sup>2</sup> Впервые подобный приём был применен в России ещё в 1916 году при оформлении А. Экстер спектакля А. Таирова «Фамира Кифаред».

<sup>3</sup> В советской России первая конструктивистская установка была представлена Л. Поповой в спектакле Вс. Мейерхольда «Великодушный рогоносец» (1922).

вушку. Всё было хорошо, пока возлюбленная не увидела мышь, бросилась за ней и превратилась обратно в кошку, оставив убитого горем юношу» [1, с. 139]. Подобно Баланчину, скульптор и архитектор Габо и его брат художник Певзнер эмигрировали из советской России (в 1922 и 1923 годах соответственно). В 1920-х годах они слыли самыми авангардными мастерами в Европе, сотрудничество с дягилевской антрепризой сулило обеим сторонам значительные дивиденды. Дягилеву – подтверждение его прогрессивности, братьям – славу и известность в театральной среде.

Вместо привычной живописной декорации Габо установил на сцене абстрактные конструктивистские формы: целлулоидные геометрические перегородки в виде кругов, пандусов, прямоугольников с особенной прозрачной текстурой. Занавес был изготовлен из блестящей чёрной клеёнки, ей же была покрыта круглая сцена, вращающаяся во время спектакля [5, с. 28]. «Габо рассматривал прозрачность своих произведений как характеристику динамического плана. Когда сквозь детали конструкции видна её структура, когда стирается грань между окружающим и внутренним пространством произведения, оно становится объектом четырёхмерного пространства, где четвёртым измерением становилось время» [6, с. 141].

Используя в оформлении тальк, слюду, целлулоид, художники создали сложное пространство, отражающее и повторяющее движение танцоров. Геометрические формы приводились в движение артистами, которые вводили их на сцену постепенно, по ходу действия, пролезая сквозь них; среда оживала благодаря действиям танцоров. Так был обыгран один из ключевых принципов конструктивизма в сценографии – функциональная целесообразность элементов. Другим принципиальным отличием конструктивистских декораций «Кошки» от традиционных стало то, что они полностью отделились от стен, превратились в самостоятельный художественный объект, который легко можно было демонтировать, перенести в выставочный зал или на открытый воздух.

По воспоминаниям Бориса Кохно, «построить декорации для “Кошки” было нелегко. Габо и Певзнер должны были самостоятельно выполнить металлические части этой декорации, полностью составной, и их появление в мирных отельчиках и семейных пансионах Монте-Карло, где они остановились на время работы, вызывало общую панику и разгоняло традиционную клиентуру. Все видели, как они кружили в коридорах с паяльными лампами в руках, в странных защитных масках, которые делали их похожими на водолазов, а когда, вскоре по-

сле их приезда, из их комнат стал раздаваться ещё и адский шум, дирекция выставила их вон» [7, с. 91–92].

Размещённые на сцене формы были лишены фигуративности, за исключением огромной стереометрической статуи Афродиты Певзнера. Конструктивистский образ богини был создан из прозрачных пересекающихся плоскостей, прорезанных пустотами, и напоминал инженерную конструкцию. Единственными уступками реализму во всей сценографии были мягкая игрушка-кошечка и заводная мышка, однако последняя была в итоге отвергнута как объект нехудожественный [4, с. 151]. Необычны были предельно обобщённые геометричные эскизы костюмов, выполненные Габо на миллиметровой бумаге, они более напоминали чертежи спецодежды. В костюмах, помимо традиционных тканей, впервые использовали прозрачный блестящий целлулоид, из которого были выполнены головные уборы, нагрудник Юноши (С. Лифарь), пачка Кошки (О. Спесивцева). Конструктивизм декораций и новизна костюмов не могли не сказаться на хореографии. Последняя отличалась смелыми дуэтами (например, Юноша поднимал Кошку в воздух, поддерживая её за виски) [2, с. 144], угловатыми физкультурными движениями, включала акробатические пирамиды [ил. 5].

Талант Баланчина и ультра-авангардное оформление балета способствовали успеху постановки, который превзошёл все самые смелые ожидания (до смерти Дягилева в 1929 году балет показали более двухсот раз). После «Кошки» в Европе конструктивистская сценография вошла «в мейнстрим культурной жизни – об этом Габо не мог и мечтать» [8, с. 503].

Некоторые хореографические находки «Кошки» были развиты Баланчиным в балете на музыку и либретто С. Стравинского «Аполлон Мусагет» 1928 года. Сюжет балета рассказывал о рождении Аполлона, бога искусства и его встрече с тремя музами: Каллиопой (муза эпической поэзии), Полигимнией (муза священных гимнов и пантомимы), Терпсихорой (муза танца). Это был «классический балет на классический сюжет вплоть до апофеоза, в котором Аполлон и музы поднимаются к Парнасу, – такое не было популярно уже более ста лет!» [1, с. 139–140].

Для оформления этого балета Дягилев пригласил французского примитивиста Андре Бошана, художника, специально не работавшего для театра. Помимо декораций и костюмов, Бошан выполнил для «Аполлона Мусагета» занавес, напрямую не связанный с мифологическим сюжетом балета [ил. 6]. Он имел самостоятельное художественное значение, и по сути представлял собой увеличенную станковую кар-



тину как живописную увертюру спектакля. В европейском театре начала XX века этот приём был весьма распространён, ещё на заре «Русских сезонов» он был опробован в бакстовской «Шехерезаде» (1910), где во время увертюры висел занавес В. Серова. Подобный приём давал возможность станковистам ознакомить широкую публику со своими художественно-эстетическими исканиями.

Сюжетно не связанный с балетом, занавес Бошана, тем не менее, обладал тонкими связями с хореографией Баланчина, обыгрывавшей завуалированное стремление к примитиву, снижение героического образа. Как писал В. Гаевский, «в самом Аполлоне Баланчина есть что-то от бога и циркача, манипулирующего своими ассистентками» [9, с. 150]. Композиция занавеса – огромный букет цветов в вазе на первом плане и идиллический пейзаж с современным «Парнасом» и музами – была типична для станковых картин Бошана. Художник в молодости работал картографом, и земля с реками, горками, лесами в его работах носит приметы топографичности. Лёгкая ирония в духе народного примитива не мешала чувству гармонии и умиротворения, разлитых в природе. Место рамы в такой картине занимал театральный портал, тогда как реальное пространство сцены мало интересовало мастера. К минимуму была сведена декорация Бошана, решённая как обобщённое место действия и изображавшая гористую пустынную землю с высоты птичьего полёта. Она состояла из живописного задника (небосклон с мчащейся квадригой Аполлона) и установленного на сцене крутого пратикабля в виде вершины Парнаса, на которую восходил с музами бог Солнца.<sup>4</sup>

Костюм Аполлона интерпретировал историческую античную одежду в стилистике Ар-Деко – яркая плиссированная туника, балетные туфли, имитирующие сандалии, плотный золотистый паричок. Костюмы муз никаких аллюзий с античностью не вызывали, Каллиопа и Полигимния были одеты в классические балетные тюники, Терпсихора – в короткую пышную пачку. С нарядом Аполлона их объединяли плотные парички [ил. 7]. Женский костюмный ансамбль Бошана был признан неудачным, через год его заменили лёгкими туниками, напоминающими теннисные юбочки, по эскизам знаменитой Коко Шанель [7, с. 161]. Впоследствии костюмы были упрощены до репетиционных, а декорации сведены к минимуму (гору Парнас заменила лестница простой и ясной конструкции).

<sup>4</sup> Подобный тип декорации, состоящей из живописного задника и пратикабля, был обыгран в дягилевской антрепризе ещё в 1912 году в балете «Послеполуденный отдых Фавна», оформленном Л. Бакстом.

Другим художником баланчинских балетов, стремившимся «показать зрителям – отдельно от актёров и от сценического действия – самоценную изобразительную композицию как своего рода живописную увертюру спектакля» [10, с. 300], стал предтеча сюрреализма Джорджо де Кирико (1888–1978). Он заинтересовался театром в начале 1920-х годов, в 1924 году женился на балерине Раисе Гуревич, а в 1929 году оформил для Дягилева балет «Бал» на музыку В. Риети. «“Бал” – сюрреалистический балет о женщине, преследуемой юношей на маскараде. Она срывает маску, чтобы открыть лицо старой ведьмы, а позднее снимает и это лицо, под которым скрывается лик красавицы. Но слишком поздно – преследователь уже разочарован и смущён» [1, с. 141].

Увертюрный занавес [ил. 8] изображал две гигантские, во всю высоту сцены, танцующие фигуры – обнажённых мужчину (с тарелками) и женщину (с кастаньетами). Грубые и тяжеловесные, с архаическими улыбками, они вызывали ассоциации с ранними античными барельефами, чему способствовала живописная техника Кирико, имитирующая гризайль. Танцовщики, появлявшиеся на сцене через три двери-прорези в занавесе, по высоте едва доходили до колена этим топчущимся истуканам.

Внутреннее пространство конструктивно было организовано по традиционному типу сценической коробки, тогда как декорации являли метафизическую образность, навеянную станковыми картинами Кирико [ил. 9]. Противоречивость, с одной стороны, настойчиво утверждавшей перспективу, а с другой – взятых в разном масштабе античных руин и колонн, создавала ирреальный мир, как будто из тягучего, мучительного сна. Залитое ровным светом, низкое пространство сценической коробки болезненно, странно и безжизненно. Ряд предметов из эскиза были выполнены в объёме, другие (безликий гигантский манекен, олицетворявший слепой рок) вырисованы так иллюзорно, что могли в любое время поменяться местами с танцовщиками.

На эскизах костюмов Кирико персонажи также напоминали безликие манекены [ил. 10]. Если покрой одежд был вполне историчен (испано-итальянские народные платья, фраки, камзолы, цилиндры), то их визуальный образ продолжал тему сюрреалистических метаморфоз, персонажи превращались в элементы античного ордера – капители, антаблементы, колонны и другие [ил. 11]. «Все эти мотивы были не только изображены в виде отдельных элементов костюма, но и словно вылеплены на фигурах актёров. В некоторые моменты актёры казались частью греческих руин, помещённых художником в разных местах единой интерьерной декорации некоего зала, где проходило действие» [10,

с. 290]. По сути, Кирико ввёл в балет сюрреалистический ансамбль «костюмной архитектуры».

Последняя работа Баланчина у Дягилева – одноактный балет «Блудный сын» (1929 года) на музыку С. Прокофьева – давала пример экспрессионистской сценографии [ил. 12]. Либретто балета, основанное на библейской притче, под пером Кохно претерпело незначительные изменения – место завистливого старшего брата заняли две сестры, в сцене оргии появилась соблазнительница Сирена. Балет оформлял французский живописец Жорж Руо (1871–1958), для которого это был первый опыт работы в театре; известно, что художник очень волновался. Согласно воспоминаниям С. Лифаря (исполнявшего роль Блудного сына), наброски Руо были малопригодны для сцены, Дягилев отбирал из них более или менее подходящие, а эскиз второй картины «набросал сам – палатку – и в тот же день заставил Руо перерисовать её» [11, с. 429]. Типологически декорации представляли собой два плоских задника («Ночь в порту» для 1 и 3-й картин и «Пиршество под шатром» для 2-й), блестяще переведённые из эскизов в монументальные формы князем А. Шервашидзе. Последний, по словам Дягилева, «работал новой техникой, он не писал пастелью, а выбивал пастель, достигая благодаря этому изумительной бархатности» [12, с. 238].

Экспрессионистские задники Руо визуально представляли мучительно напряжённое состояние Блудного сына, его субъективно-драматическое восприятие окружающего мира. Отсюда – гиперболизация образов, деформация изображённых объектов на грани гротеска. Задник «Ночь в порту» давал морскую панораму ночного восточного города с домами, похожими на юрты, пузатым маяком, дорогой-пирсом и островами, как иглы, парусами. В живописном полотне не было никакой стилизации, предельно обобщённое, оно соединяло монументальность с цветовым драматизмом и религиозной экзальтацией. Жирные чёрные контуры предметов, яркие вспышки цвета напоминали всполохи готических витражей, создавая вибрацию изобразительного поля и заостря эмоциональную напряжённость. Задник «Пиршество под шатром», опускающийся на сцену во время бегства Блудного сына из отчего дома, представлял собой огромный зелёный шатёр со скошенным накрытым столом, опрокидывающимся на зрителя. Гиперболизированные предметы на столе имели широкую контурную обводку, были угрожающе преувеличены и предельно обобщены. Напряжённый цвет как самостоятельное художественное средство выражал душевные вибрации героя, обогащая сценографические искания красочной экспрессией.

Единственной деталью сценической обстановки балета стала конструкция, по ходу действия превращавшаяся из забора в пиршественный стол, позорный столб, галеру. То есть предмет неизобразительного характера начинал выполнять функцию персонажа, семантически значимого объекта. Костюмы Руо для персонажей пиршества, гротесково утрированные, вызывали аллюзии с Древним Египтом, который становился символом греха. Туда, «на сторону далече» отправился Блудный сын, оттуда – массивное ожерелье совратительницы Сирены, высокая тиара на её голове, бритоголовые пирующие [13, с. 158].

Сценография Руо и музыка Прокофьева имели воздействие на хореографию Баланчина, в которой основными средствами выразительности стали гротеск и акробатика: «Пьющие компаньоны с бритыми головами на глубоком плие по второй позиции и с безличными гротесковыми движениями; Сирена с её сексуальным, расчётливым обольщением Блудного сына, когда она обвивает его своими ногами, подобно змее, и бесстыдно соскальзывает вниз по его телу» [1, с. 141].

Подводя некоторые итоги, отметим, что оформление балетов Баланчина в рамках Русских сезонов отличалось изрядной эклектичностью, над ним работали, главным образом, художники модных направлений авангарда – примитивизма, кубизма, сюрреализма, экспрессионизма, конструктивизма. Практически все они были художниками-станковистами, не имели опыта работы в театре и использовали сцену главным образом для пропаганды своих художественных идей.

Типологически декорации представляли довольно широкий спектр: обобщённое и конкретное место действия, живописный задник с пратикаблем или многофункциональной конструкцией, сценическая коробка, конструктивистская установка. Какова же была дальнейшая судьба сценографических открытий художников-авангардистов, работавших над балетами Баланчина? Многие новаторские элементы дягилевской сценографии продолжают жить и сейчас – занавес как самостоятельный художественный образ, решение задника как увеличенной станковой картины. Использование конструктивистских инсталляций, манекенов, конструкций как семантически значимых объектов, нехудожественных материалов (целлулоид, плёнка) стало привычным для современного театра. Хореография двух балетов Баланчина – «Аполлон Мусагет» и «Блудный сын» за прошедшие девяносто лет стала балетной классикой, но только «Блудный сын» полностью сохранил сценографию Жоржа Руо до наших дней.

**Список литературы:**

1. *Хорвиц Д. Л.* Джордж Баланчин в русском балете Дягилева // Пермский ежегодник-96. Хореография. История. Документы. Исследования. Пермь: Арабеск, 1996.
2. *Рейнольдс Н.* Балеты Дж. Баланчина // Пермский ежегодник-96. Хореография. История. Документы. Исследования. Пермь: Арабеск, 1996.
3. Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М.: Искусство, 1979.
4. *Shead R.* Ballets Russes. L.: Quarto Publishing pls, 1989.
5. *Боулт Дж.* Художники русского театра. 1880–1930. М.: Искусство, 1991.
6. *Сидлина Н. З.* Зарождение стереометрического метода в скульптуре. Ранние произведения Наума Габо и Антуана Певзнера // Русское искусство XX века. Исследования и публикации. М.: Наука, 2007.
7. *Маркадэ Ж.-К.* Сергей Дягилев и русский авангард // Видение танца. Сергей Дягилев и Русские балетные сезоны / Ред. Д. Э. Боулт и др. М.: Фонд культуры «Екатерина», 2009.
8. *Схейен Ш.* Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. М.: Колибри, 2012.
9. *Гаевский В. М.* Прихоть полубога // Наше наследие. 1990. № 1.
10. *Берёзкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра от истоков до середины XX века. М.: Эдиториал УРСС, 1997.
11. *Лифарь С.* Дягилев и с Дягилевым. М.: АРТ СТД РФ, 1994.
12. *Пожарская М. Н.* Русские сезоны в Париже / The Russian Seasons in Paris. М.: Искусство, 1988.
13. *Склярёвская И.* Евангельские мотивы в «Блудном сыне» Баланчина // Театр. 2006. № 3.

**Иллюстрации:**



Ил. 1. М. Утрилло. Эскиз декорации балета «Барабо». 1925

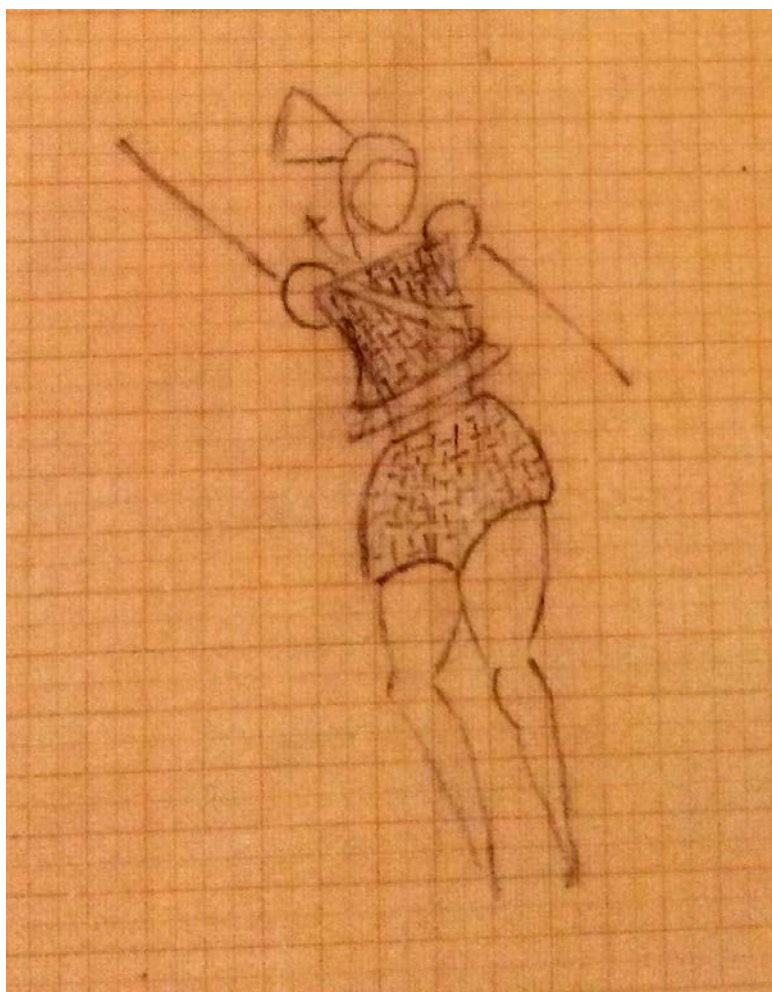


Ил. 2. А. Дерен. Эскиз декорации балета «Чёртик из табакерки». 1926





Ил. 3. Н. Габо, А. Певзнер. Декорации к балету «Кошка». 1927



Ил. 4. Н. Габо. Эскиз костюма к балету «Кошка». 1927



Ил. 5. С. Лифарь и А. Никитина в балете «Кошка»



Ил. 6. А. Бошан. Эскиз занавеса к балету «Аполлон Мусагет». 1928





Ил. 7. С. Лифарь, А. Данилова, Ф. Дубровская, Л. Чернышова  
в балете «Аполлон Мусагет». 1928



Ил. 8. Дж. де Кирико. Эскиз занавеса к балету «Бал». 1929



Ил. 9. Дж. де Кирико. Эскиз декорации к балету «Бал». 1929

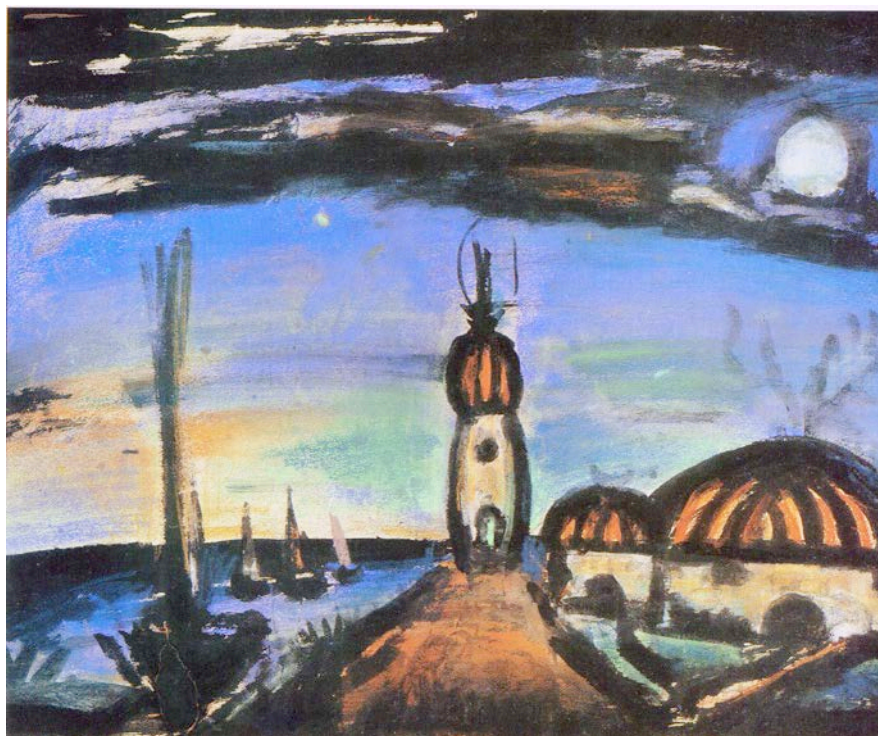


Ил. 10. Дж. де Кирико. Эскиз костюма Старика к балету «Бал». 1929





Ил. 11. А. Долин и А. Данилова в балете «Бал». 1929



Ил. 12. Ж. Руо. Эскиз декорации 1-й и 3-й картин «Ночь в порту» к балету «Блудный сын». 1929

## РАЗЛИЧЕНИЕ НЕРАЗЛИЧИМОГО: ТРАНСФОРМАЦИЯ ИДЕИ ПОДЛИННОСТИ В ИСКУССТВЕ XX–XXI ВЕКОВ

Весной 1917 года в изобразительном искусстве произошло событие, которое в тот момент осталось почти незамеченным, но в исторической перспективе обозначило глобальное смещение в понимании результатов творческой деятельности, трансформацию от созданного произведения к выбранному и преобразованному арт-объекту. Был создан «Фонтан» Марселя Дюшана. Это был не первый, но наиболее влиятельный реди-мейд, поэтапная легализация которого была осуществлена с привлечением влиятельных институций арт-мира. В 1917 году «Фонтан» был создан как провокационный вызов, ожидаемо отвергнутый выставочным комитетом нью-йоркского «Общества независимых художников», которому он был представлен в качестве произведения искусства. Затем в фотографии, выполненной в мастерской-галерее «291» Альфреда Стиглица, перевёрнутый писсуар, подписанный и датированный на манер живописного произведения, был показан как скульптура, установленная на подиуме в выставочном пространстве перед современной картиной. Эта фотография, сама по себе имитирующая традиционные формы институционального признания произведения искусства средствами его публичного экспонирования, тогда же была опубликована на страницах малотиражного художественного журнала. В наше время изображения «Фонтана» появляются во многих изданиях по современному искусству. При публикации русского перевода книги Артура Данто «Что такое искусство?» – одного из наиболее авторитетных текстов, посвящённых институциональному сдвигу в художественной культуре XX века – «Фонтан» возникает на обложке издания как графическая прорисовка и фантом, как иконический знак, убеждающий в случившейся трансформации представлений о подлинности [3].

История объекта даёт примечательный опыт легализации нехудожественного и маргинального предмета как полноценного произведения. Но в ракурсе осмысления трансформации представлений о подлинности также важно, что историю «Фонтана» можно описать как первый опыт в новейшем искусстве, когда утраченный из-за изначально не признаваемой ценности объект становится прототипом для множества реплик, созданных «по Марселю Дюшану» («D’après Marcel Du-

champ») [13, с. 77], как это указывал сам художник, подписывая новые образцы, возникавшие подчас без его участия, и тем самым осуществляя их авторизацию. По отношению к «Фонтану» все созданные реплики – «оригинальные копии», как называл их сам Дюшан, начиная с миниатюр для проекта «Коробка в чемодане» (первая серия – 1942–1946 годов), аналогов для первых персональных выставок 1950-х годов и реплик, выполненных с ориентиром на собрания музеев и аукционную продажу и заказанных галеристом Артуром Шварцем в 1960-х годах, – способствовали легализации, представлению и продвижению не сохранившегося, ускользнувшего из фокуса культурных практик и потому ставшего мифическим оригинала. В то же время каждая «оригинальная копия» становилась свидетельством его постфактум обретенной значимости, поскольку датировалась всё тем же 1917 годом – временем создания утраченного ныне прототипа. В результате во многих крупных музеях мира есть свои «комплекты» реди-мейдов, в том числе и свой «Фонтан», который легитимно замещает отсутствующий оригинал на постоянных и временных экспозициях.

Революционность трансформации произведения искусства в арт-объект и творческого жеста в арт-практику на концептуальном уровне была осмыслена теоретиками искусства второй половины XX века, такими как один из создателей институциональной теории искусства и концепции арт-мира Артур Данто [14, с. 184–185]. Описывая своё впечатление от «Коробок Brillo», созданных мастерской-фабрикой Энди Уорхола в технике шелкографии и трафаретной печати в качестве «реплик, неотличимых от простой фабричной тары» и представленных в галерее Stable в 1964 году, А. Данто прямо указывал на то, что провокационные экспонаты этой выставки пробудили его философский интерес к современному искусству. «Я до некоторой степени признавал для себя», – объяснял он в своей последней книге «Что такое искусство?» (2013), – «что эти коробки – искусство, но немедленно задумался: в чём состоит различие между ними и настоящими коробками Brillo из супермаркета, на которые они так походили? Вопрос заключался не столько в том, можно ли их отличить, – ведь это был бы эпистемологический вопрос, – сколько в том, что же их отличало, – а это уже то, что философы называют онтологическим вопросом, который требует дать определение искусству» [3, с. 122–123]. Воспроизведённые в мастерской-фабрике Уорхола коробки Brillo превратились в арт-объекты, и неизбежная попытка их зрительской и экспертной оценки и интерпретации приводит к размышлениям о сущностных аспектах художественной дея-

тельности, к обретению опыта различения художественного произведения и того, что им не является. Вот почему именно «Коробки Brillo» опубликованы на обложке англоязычного издания книги А. Данто [17].

Авторская фиксация подлинности как творческая установка и как исследовательская проблема по отношению к наследию европейского авангарда стала заглавием одной из известных работ теоретика и историка современного искусства Розалинды Краусс – «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы» (1985) [10]. В этом исследовании понимание специфики подлинности в искусстве новейших художественных течений XX века трактовано как фактор формирования определённой эпистемы (в терминологии Краусс – «решётки» [11]), сложившейся в эпоху классического модернизма и унаследованной всеми последующими этапами развития европейского искусства вплоть до постмодерна (для текста Краусс, относящегося к последней четверти XX века) и трансмодерна или метамодерна (для нашего времени). Анализируя структуру «решётки», Краусс заполняет её образцами авторской фотографии, а также объектами современной «социальной скульптуры» и ленд-арта, предлагая рассматривать их в «расширенном поле» [12] значений современной арт-практики и современного арт-мира в целом. Показательно также, что А. Данто в поисках источника влияния «Фонтана» Дюшана также описывал его как скульптурный арт-объект, произведение социальной скульптуры, обладающее скрытой и вызывающей выразительностью [3, с. 44].

В то же время коллизия подлинности «Фонтана» оказалась не столько предметом интеллектуальной рефлексии, сколько «воображаемым полем» [9], в котором развернулись многие новые художественные практики, стихийно нащупывающие границы и возможности подлинности. Среди этих опытов особенно значима практика апроприации, которая была также начата Дюшаном, – а именно его арт-объектом «L.H.O.O.Q» (1916), где непристойная надпись и усы были нанесены на тиражную открытку с репродукцией «Моны Лизы». Вторжение номада, присвоение чужого и чуждого пространства высокой культуры (сознательно здесь имитированное) в практике XX века обретёт и подлинную «дикость» безымянных городских граффити и изысканную изошрённость в творчестве Я. Фабра, Д. Кунса, Т. Мураками, Бэнкси и других. Апроприация культурного пространства, творческой идеи и визуального образа, иногда даже самого автора, часто – апроприация авторской оригинальности или же безымянной банальности – стали реалиями международной художественной жизни.

Собственно, и сам «Фонтан», и «Коробки Brillo» Э. Уорхола представляют собой классический опыт апроприации со смещённым представлением об авторстве. Эта тенденция, с одной стороны, приводит к своеобразному «закольцовыванию» творчества художника, ярко описанному Уорхолом по отношению к его собственным шелкографиям: «Учитывая то, как я их делаю в своей технике, я действительно подумал, что смогу сделать четыре тысячи картин. И все они будут шедеврами, потому что это будет одна и та же картина» [15, с. 155–156]. В этом определении «одной и той же картины», как представляется, заключено объяснение достаточно устойчивой практики автоповторов в европейском и отечественном авангарде, которая принципиально отлична от повторений в классическом искусстве и может объясняться как с прагматичных позиций серийности, так и в рамках концептуальных размышлений о тождестве и тождественности арт-объектов. С другой стороны, объекты, созданные в ситуации утраченного или смещённого авторства, легко выходят из-под контроля и порождают формы, которые в прежней системе ценностей назывались бы «фальсификациями», а в новой получают статус «фикции». Последнее определяет их как легальное и легитимное явление, занимающее достаточно обширное место в структуре современной культуры. Так, «Коробки Brillo» были изготовлены на Фабрике Уорхола в 1964 году тиражом в триста штук, «дополнялись» в 1970-е годы при участии самого художника, а в 1990-е – шведским дилером Понтусом Хультеном. Последние имеют сертификат подлинности, но их оценка варьируется специалистами, среди которых тираж Хультена то признаётся, то считается «подделкой» [3, с. 58]. Бесспорным остаётся лишь то, что сам Уорхол обращался к апроприации, следуя примеру Дюшана и формируя своими действиями интерес к этой – недавно ещё маргинальной – стратегии, рассматривая её одной из возможных форм существования современного искусства как арт-практики и произведения искусства как арт-объекта.

В целом работы и действия Уорхола – целенаправленно или нет – поставили один из важнейших вопросов о необходимости различения художественных и нехудожественных арт-объектов, подлинного и фикции во всём многообразии современной креативной деятельности. Осмысление наследия художника заставляет осознать тактику различения как значимую философскую задачу, которая требует формирования сущностных критериев и специальной методологии. Именно эту проблему стремился обозначить А. Данто, утверждая, что «если неразличимые объекты – “Коробка Brillo” и коробка Brillo – воспринимаются

одинаково с точки зрения чувств, они должны быть и эстетически сходными, но больше я не считаю это высказывание верным», – продолжал он, – «в основном потому, что решил задействовать улучшенную философию» [3, с. 154].

Показательно, что в поиске такой «улучшенной философии», которая могла бы раскрыть онтологические основы подлинности искусства, современные авторы, и тот же А. Данто [3, с. 161], обращаются к опыту М. Хайдеггера, к представленному в его философии внеэстетическому истолкованию произведения и художественного процесса в целом. «Хайдеггер понимал искусство именно как борьбу с фиктивностью» [5, с. 169], – так определил для себя prerogatives хайдеггеровской философии искусства Б. Гройс, справедливо делая акцент на поздних работах немецкого философа, уточняющих тот базовый концепт искусства-истины, который был обоснован им в «Источке художественного творения» [4, с. 254; 7, с. 79]. Развитие хайдеггеровского концепта истины произведения как постоянно изменчивого и вместе с тем неизменного истока намечает новые пути интерпретации подлинности в искусстве, которые оказались ёмко обозначены в инэстетике А. Бадью, уверенного в том, что «искусство, уже пребывая в истине, адресует мыслителю немой вопрос о своей подлинности, постоянно меняясь, претерпевая всевозможные метаморфозы» [1, с. 9–10].

В докладе «Исток искусства и предназначение мысли» Хайдеггер обосновал правомерность применения понятия «жизненность» (фюсис) [15, с. 453] в ситуации оценки подлинности или фиктивности художественного произведения. Жизненность – решающий критерий подлинности, который возникает в гуманитарных дискуссиях, при попытке определить статус различных явлений современного искусства. Например, в примечательном высказывании Б. Гройса: «Быть подлинником... означает быть живым» [6, с. 142]. Возможно также, что именно хайдеггеровское истолкование фюсиса наиболее близко, проясняя и поясняя, сопрягается с более известной и популярной во второй половине XX и на рубеже XX–XXI веков, принадлежащей Вальтеру Беньямину идеей «ауры» как критерия выявления подлинности. Здесь следует отметить, что полностью фраза Б. Гройса звучит так: «Быть подлинником и обладать аурой означает быть живым: жизнь – это не нечто, присущее живому существу “самому по себе”, но сама причастность этого живого существа жизненному контексту – времени жизни и жизненному пространству» [6, с. 142]. Перенесение рассмотрения подлинности во внешнее по отношению к произведению культурное пространство и восприя-



тие подлинности посредством разворачивающегося вокруг произведения «жизненного контекста» и связанного с ним хронотопа культуры [2] являются одним из ключевых аспектов современных художественных практик и описывающей их институциональной критики.

Вопрос о том, насколько эти критерии применимы к произведениям Дюшана и Уорхола, остаётся открытым, но следует отметить, что на уровне художественных практик они позволяют различать множество аспектов, обращённых к сущности и статусу визуальных искусств в современной художественной культуре. Порой попытка различения обретает здесь форму отрицания или даже снятия, но всё же позволяет чётче обозначить грани понимания подлинности в преломлении к тенденциям современных арт-практик и осмысляющим их институциям художественной теории, критики, кураторства и музеев как структурных элементов того арт-мира, о котором писал и говорил А. Данто.

Развитие навыков различения подлинности произведения искусства и сегодня в качестве культурного кода опирается на наследие художественного авангарда XX века. Среди основных факторов, повлиявших на трансформацию режимов подлинности произведения искусства в XX – начале XXI веков следует назвать: изменение представлений об авторе и авторстве, о роли технологических аспектов создания произведения, трансформацию форм и методов репрезентации, специфику восприятия произведения зрителем, развитие технических средств репродуцирования, переживающего качественно новый этап в эпоху цифровой культуры. Возникают новые типы оригинальных произведений и имитаций, среди которых распространяются авторизованные копии и реконструкции, миниатюризация и серийность, апроприации и фикции, которые занимают своё место в контексте развития художественной культуры XX – начала XXI столетий.

Таким образом, в XX веке подлинность утрачивает безусловность статуса и места в художественном процессе, но в то же время обретает особые функции, становясь механизмом «запуска» дискурсивных практик современной художественной культуры и философии искусства. При этом нельзя не учитывать тот факт, что по-прежнему «область художественного творчества остаётся тем пространством надежды, где мы ищем встречи с истинным, настоящим» [8, с. 196]. Именно поэтому для осмысления подлинности и значимости художественного наследия XX – начала XXI веков целесообразна интеграция постклассических исследований в различных областях гуманитарного знания, а также обращение к разнообразным формам актуальных творческих практик.

**Список литературы:**

1. *Бадью А.* Малое руководство по инэстетике. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2014. 156 с.
2. *Бирбаум Д.* Хронология. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 116 с.
3. *Данто А.* Что такое искусство? М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 168 с.
4. *Гадамер Х.-Г.* Введение к работе М. Хайдеггера «Исток художественного творения» // *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. Избранные работы разных лет. М.: Искусство, 1991. С. 238–256.
5. *Гройс Б.* В потоке. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 208 с.
6. *Гройс Б.* Искусство в эпоху биополитики // *Гройс Б.* Политика поэтики. М.: Ад Маргинем пресс, 2013. С. 127–143.
7. *Гумбрехт Х. У.* Производство присутствия: Чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.
8. *Дробышева Е. Э.* Танец в аксиологическом дискурсе: Проблема подлинности // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 4 (39). С. 195–201.
9. *Краусс Р.* Марсель Дюшан, или Воображаемое поле // *Краусс Р.* Фотографическое: Опыт теории расхождений. М.: Ад Маргинем, 2014. С. 106–113.
10. *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы // *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 153–173.
11. *Краусс Р.* Решётки // *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 19–32.
12. *Краусс Р.* Скульптура в расширенном поле // *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 272–288.
13. *Кро К.* Марсель Дюшан. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 208 с.
14. *Радеев А. Е.* «Художественный треугольник» и варианты его преодоления // Вестник Ленингр. гос. ун-та им. А. С. Пушкина. Серия «Философия». 2011. № 3. С. 179–186.
15. *Уорхол Э.* Философия Энди Уорхола (от А к Б и наоборот). М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 268 с.
16. *Хайдеггер М.* Исток искусства и предназначение мысли // *Хайдеггер М.* Исток художественного творения: Избранные работы разных лет. М.: Академический проект, 2008. С. 440–454.
17. *Danto A. C.* What Art Is. New Haven: Yale University Press, 2014. 174 p.

**О. А. Виноградова**

## **«МАГИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ» В ПОСТАНОВКАХ ИНЖЕНЕРНОГО ТЕАТРА АХЕ**

Театр – это со-бытие актёров и зрителей в магическом пространстве творчества.

*Слава Полунин*

**В** современных театральных постановках роль зрителя столь же важна, как и роль постановщика. Для любого артиста главной предпосылкой к творчеству является внимание аудитории, именно в этой сфере происходят кардинальные трансформации зрительского восприятия: актуальным театральным постановкам становится тесно в пространстве традиционного театра, расстояние между артистом и зрителем сокращается, действие выходит на улицы, а игра принимает новые формы.

Во второй половине XX века кардинальные изменения, произошедшие в культурной среде, вызвали кризис традиционного понимания роли и функций искусства, а также переосмысление его границ. В художественных практиках 1950–1960-х годов возникает жанр перформанса. Одной из задач такого рода практик является завоевание внимания зрителя, поражение его воображения. Перформативные практики появляются в 1960–1970-х годах в США, более свободных от традиций, где общество было готово принять нововведения, зачастую противоречащие общественному вкусу и, порой, морали.

В рамках перформанса стирается граница между искусством и жизнью [6]. Артисты смело начали выступать спиной к аудитории, осваивать новые пространства для постановок. Зрителем мог стать каждый, даже случайный человек на скамейке в парке. Мы перестали выбирать, куда и когда идти смотреть спектакль – спектакль сам приходит к нам. Театральные постановки происходят там, где зритель не привык их раньше видеть: на улице, крыше, в лесу, лофте, галерее, церкви или парке. Нет определённого времени для спектакля, как нет и самого спектакля. Есть перформанс, а он рождается там и тогда, где и когда для этого есть необходимость. Режиссёры позволили своим работам влиться в социальную жизнь и стать её неотъемлемой частью. Постановщики обращаются ко всему, что предстаёт перед человеком в реальной жизни: Земле с её природными пространствами и процессами, повседневным предметам и событиям, телу человека, его сознанию и подсознанию.

Сценическая ситуация перформанса берёт за основу принципы театра абсурда. В свою очередь, абсурдистский театр отрицает реалистические персонажи и ситуации, а также и другие традиционные театральные приёмы (классические декорации, единство времени, места и действия, психологические предпосылки поступков персонажей). Время и место действия абстрактны, неопределённые и изменчивы. Постановщики данного рода спектаклей используют повторяющиеся диалоги, драматургическую непоследовательность действия, интриги. Самые простые причинно-следственные связи разрушаются, и всё подчиняется лишь одной цели: созданию сказочного, нереального, но в то же время напряжённо-тревожного настроения.

Перед зрителем предстают определённые типажи – люди-функции, социальные маски, лишённые индивидуальных черт и порой даже имён. Театр абсурда разрушает веру в психологический театр, внутренние мотивировки и обоснованность поведения персонажей. По этой причине рушится и психологическая детализация диалога. Мышление адептов театра абсурда – это особая точка зрения на мир: окружающая действительность комична, а зритель смеётся сквозь слёзы. Режиссёры изображают ситуации в той точке, когда уже никого не жалко. Пространство театра абсурда – это «нигде» – нигде и никогда.

Следуя суждениям Альбера Камю, высказанным в «Мифе о Сизифе» [5], бессмысленно спорить или сражаться с абсурдистским, сюрреалистическим миром, окружающим нас. Ведь нет надежды изменить его: он не подлежит исправлению, а зрителю предлагается раз и навсегда признать его абсурдность. Для некоторых героев пьес театра абсурда (Беранже в «Носороге» Эжена Ионеско [4], Крэпп в «Последней ленте Крэппа» и Винни в «Счастливых днях» Самюэля Беккета [2; 3]) позицией является то, что абсурдность мира не может заставить героя сделать его частью, так как он ощущает свою не-абсурдность. Сопротивление выражается через индивидуальную стойкость героя, экзистенциальное противостояние миру и отсутствие попыток вернуть его к гармонии.

«На дом падает огромное дерево и проламывает крышу, а хозяин повесил на эти обломки качели и качается» [9; с. 44]. Даже в реальной жизни абсурдно то, что выходит за рамки понимания обывателя, то, что играет с нашим воображением, заставляет воспринимать ситуацию не просто под другим углом, а переводя зрителя в иное пространство – пространство игры.

Антонен Арто в своей концепции театра [1] приходит к выводу о том, что искренность актёрского существования напрямую зависит

от театральной формы спектакля: её условность побуждает артиста играть на грани, таким образом, даря зрителю возможность быть соучастником происходящего.

На протяжении XX столетия формируется особый вид сценического творчества – так называемый *театр художника*. «При достаточно существенных различиях индивидуальных методов, мастеров объединяет то, что их постановки представляют собой пластическое творчество, развёрнутое в сценическом пространстве и времени. Оно формирует всю композиционную структуру сочиняемого режиссёром-художником сценического действия актёров-исполнителей» [11]. Иными словами, постановщики, создающие спектакли в этом жанре, мыслят, прежде всего, в категориях пластического творчества и стараются выразить драматический сюжет по законам визуального искусства.

Создавая спектакли как череду зрительных образов, режиссёры ставят на первое место «картинку». Главными здесь являются визуальные символы, воздействующие на зрителя сильнее текста пьесы или актёрской игры. Магический мир вещей чудесным образом оживает на глазах у зрителя. Театр художника как одно из явлений современного художественного процесса задаёт существенные характеристики деятельности авангардного проекта – театральной группы «АХЕ». Артисты «АХЕ» являются и соавторами спектакля, и художниками-постановщиками, и декораторами.

Русский инженерный театр «АХЕ» ставит своей основной задачей расширение границ сознания зрителя различными визуальными методами, например, декорации являются отдельным действующим лицом спектакля. Для группы «АХЕ» нет пространства театра в общепринятом понимании, их спектакли существуют на открытой площади или городской улочке, в стенах бывших фабрик и классических театров. Постановки «АХЕ» наполняют особым звучанием места, где они происходят.

В 1989 году Павел Семченко, Максим Исаев и Владимир Васильев организовали в Ленинграде Инженерный театр «АХЕ», в то время они все являлись участниками авангардного театра «Да-Нет» Бориса Понизовского. Они снимали кино, занимались живописью и создавали акции-перформансы в галереях, на лестницах, во дворах и художественных мастерских. С середины 1990-х годов театральная группа «АХЕ» стала постоянным участником театральных фестивалей и проектов по всему миру, а также номинантом различных премий. Среди них: дни Арт-центра «Пушкинская 10» в Австрии; проект «60 минут» в Музее современного искусства «Киасма» в Хельсинки – культурной столице

Европы-2000; фестиваль «Беллоне-Бриджитинес» в Брюсселе и «Арена» в Эрлангене; участие в программе Московской театральной Олимпиады «Уличные театры мира» и постановке «Полифония Мира» Камы Гинкаса; спектакли «Белая Кабина» и «Пух и Прах»; спектакли «SINE LOCO», «Мокрая Свадьба», «Плаг и Плэй»; спектакль «Господин Кармен»; спектакли «Фауст в кубе», «2360 слов» и «Гобо», «Цифровой глоссарий» [8]. В данной статье мы рассматриваем «магическую реальность» в постановках театральной группы «АХЕ» на примере спектаклей «Пена дней» и «Gap Filling».

Спектакль *«Пена дней»* (ил. 1, 2) поставлен Инженерным театром «АХЕ» в честь Года Литературы (2015). Данная постановка затрагивает лишь некоторые эпизоды из одноимённого романа французского писателя Бориса Виана. Постановщики спектакля трактуют происходящее на сцене следующим образом: «Покрышкин старательно прививает черенок из вишнёвого сада к изнеженной орхидее французского би-бопа, растущей на пустыре русского абсурда. Хармс выпалывает из этого пустыря сорняки повседневности, а Стравинский конструирует похоронный марш из сора дней. Всё это на мобильный телефон снимает Дзига Вертов и выкладывает в сеть. Как будто» [7].

Сбоку от сцены на двухъярусных строительных лесах располагаются музыканты. На сцене возвышается огромный деревянный куб с перекрещивающимися на его гранях и внутри балками. Действие спектакля разворачивается вокруг четырёх главных героев: Шика и Ализы, Колена и Хлои. Пары встречаются для свидания в центре куба, на перекрестье балок происходит операция, девушки пытаются поймать цветок. Артисты перекидывают куб, словно мяч, раскачивают его, подобно детским качелям. На вершине балансирует главный герой.

Деревянный куб (главная декорация спектакля) становится действующим лицом, посредством взаимодействия актёров с которым ведётся повествование. Куб – ограниченность сознания, сфокусированного на собственных переживаниях, а также пространство, в которое заключены герои, граница мира, в котором происходят события.

Артисты театра «АХЕ» всегда работают на грани: на грани правды и подвоха, гротеска и минимализма. Главной отличительной особенностью группы является отсутствие страха перед причинением себе вреда во время спектакля, бесстрашие, которое заставляет публику соучаствовать в происходящем на сцене. Подобно неостановимому маятнику, символу времени, беспощадного и мимолетного, Павел Семченко крутится с ведрами воды на голове. Персонажи буквально сгорают в пылу

своих чувств: выплёвывая горючую жидкость на спичку, они пытаются выбраться из куба, опутанного пищевой плёнкой, не могут дышать.

Парящие на резинках в центре куба столы вносят в действие фантастический элемент. Колен вытаскивает плёнку из своей груди, пока его возлюбленной вырезают цветок, это позволяет зрителю ощутить истинные переживания главного героя. Динамичные декорации и живые спецэффекты порой говорят слишком буквально, а порой заставляют задуматься и долго размышлять над происходящим.

Артисты и постановщики спектаклей Инженерного театра «АХЕ», создавая реальность своих спектаклей, будто не желают быть понятыми, но показывают, что им важно, чтобы зритель становился участником действия. Не физическим, а больше ментальным – выстраивая собственную нить событий.

Необычная сценография спектакля *«Gap Filling» («Заполнение пробелов»)* (ил. 3, также 2015 года) погружает зрителя в особую атмосферу. Шесть морских контейнеров выстроены друг над другом в два ряда, подобно клеткам игры в «Морской бой». Артисты, исполняя свои роли, заполняют пространство внутри них. Контейнеры напоминают стоящие в витринах магазинов или в окнах дома огромные телевизоры, в которых одновременно сосуществуют все персонажи. В спектакле нет остановок и повторений. Только непрерывность и одновременность происходящего заполняет пространство путешествующих по морю железных коробок.

Один из постановщиков спектакля Максим Исаев лаконично выражает главную идею: «Спектакль “Заполнение пробелов” – это лирические эпизоды вечных взаимоотношений мужчины и женщины от детства до старости, рассказанные актёрами и эквилибристами, спетые боцманами и балеринами, оформленные инженерами и картографами. Поддавшись мрачному очарованию своих утрат, они планомерно пытаются заполнить собою пустоту вокруг себя» [10].

«Заполнение пробелов» происходит во всём: стирается граница между артистами и зрителями, не остаётся дистанции между актёрами, исчезает грань между морем и сушей. Противоположные, и порой не совместимые понятия, не просто сосуществуют рядом, а помогают обрести смысл происходящего.

Действия персонажей доведены до абсурда, но через них раскрывается суть спектакля. Жизнь сама по себе такова: мы существуем в своём *воображариуме*, в котором жизненный опыт переплетается с мифологическим мировосприятием. Пересказывать действие спектак-

ля трудно и нет необходимости. Есть ключевые точки, места и события, которые приковывают общее внимание: ссоры, комната, дождь, повешение и так далее. Персонажи не находятся только в своём контейнере: каждый перепрыгивает, перелезает, переходит из одного в другой.

Между зрителем и многонаселённым домом живёт ещё один персонаж, одинокий, но, в то же время находящийся в прямой зависимости от происходящего. Он начинает спектакль и заканчивает его словами, которые собирают воедино историю и раскрывают зрителю суть персонажей. Вопрос: «Не соврал ли тот, кто может говорить?» – остаётся без конкретного ответа. В этом и есть определённая «романтика заполнения». Зритель сам должен решить, чем наполнить происходящее, что запомнить, о чём подумать и что унести с собой как воспоминание.

Актёры Инженерного театра «АХЕ» создают свою собственную «магическую реальность», способную заставить соучаствовать даже самого холодного зрителя. Мы редко задумываемся, каким именно образом возникает реальность, окружающая нас. Мы привыкли жить в мире форм: всё, что окружает нас, всё, что мы видим вокруг – это форма. Реальность творится нашим сознанием на основе проходящего через него потока энергии; она формируется индивидуальным сознанием самостоятельно. Далее мы согласуем нашу реальность друг с другом и получаем общую картину мира.

Персонажи спектаклей являются ровно теми, кого нарисовало воображение зрителя. Многие вещи условны, но актёрское существование до предела реально. Наше восприятие фиксирует лишь небольшую часть целого, создавая личный код, сложенный из чувств и переживаний. Присутствуя на спектакле, каждый зритель по-своему соединяет все события и трактует их. Здесь нет правильной или неправильной трактовки или постановки вопроса, есть собственная, уникальная.

Театр абсурда как театральное явление открывает для режиссёров пространство игры. Это бесконечная вариативность создания новой и уникальной реальности. Она «магическая», потому что необыденная, потому что вещи в ней имеют другое значение, потому что она эфемерна и в буквальном смысле создаётся на наших глазах, появляется из зрительского восприятия, основанного на личном эмоциональном и жизненном опыте каждого присутствующего – актёра и зрителя. «Магическая реальность» Инженерного театра «АХЕ» и есть тот чудесный мир, в который погружён зритель на протяжении всего действия.



### Список литературы:

1. *Арто А.* Театр и его двойник. СПб.: Симпозиум, 2000. 448 с.
2. *Беккет С.* Последняя лента Крэппа. URL: [http://www.theatre-library.ru/files/b/beckett/beckett\\_1.html](http://www.theatre-library.ru/files/b/beckett/beckett_1.html) (дата обращения: 23.10.2017).
3. *Беккет С.* Счастливые дни. URL: <http://www.rulit.me/books/schastlivye-dni-drugoj-perevod-read-411826-1.html> (дата обращения: 23.10.2017).
4. *Ионеско Э.* Носорог. URL: <http://lib-drama.narod.ru/ionesco/nosorog.html> (дата обращения: 23.10.2017).
5. *Камю А.* Миф о Сизифе. Эссе об абсурде. URL: <http://www.nietzsche.ru/influence/philosophie/sizif/> (дата обращения: 11.11.2017).
6. *Меньшиков Л. А.* Стратегии разрушения границ в антиискусстве // Международный журнал исследований культуры. 2015. № 3 (20). С. 92–99.
7. Официальная группа спектакля «Пена дней» // ВКонтакте. URL: <https://vk.com/lecumedesjoursakhe> (дата обращения: 15.11.2017).
8. Официальный сайт Российского Инженерного театра «АХЕ». URL: <http://www.akhe.ru/rus/about.html> (дата обращения: 18.11.2017).
9. *Полунин С., Тарабанчикова Н.* Алхимия снежности. М.; Лондон: Академия дураков, 2014. 183 с.
10. Сайт музея Политех. Заметка о спектакле «Gap filling». URL: <https://polymus.ru/ru/museum/news/zapolnyaaya-probely-6-konteynerov-6-istoriy/> (дата обращения: 20.10.2017).
11. Театр художника // Энциклопедия Кругосвет. URL: [http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/teatr\\_i\\_kino/TEATR\\_HUDOZHNIKA.html](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/TEATR_HUDOZHNIKA.html) (дата обращения: 08.11.2017).

### Иллюстрации:



Ил. 1. Сцена из спектакля «Пена дней». 2015



Ил. 2. Сцена из спектакля «Пена дней». 2015



Ил. 3. Сцена из спектакля «Gap Filling». 2015

## НОВЫЕ ПРОЧТЕНИЯ БАЛЕТНЫХ ПАРТИТУР ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО

Разные виды искусства (поэзия, живопись, скульптура) с середины XIX века обращались к фольклору, чем подогревали интерес к национальному со стороны театральных деятелей [1]. Русские образы обрели своё прочтение у художников М. Врубеля, братьев Васнецовых, Н. Рериха, И. Билибина, скульптора С. Коненкова. Национальная тема вплеталась в творчество А. Блока, Ф. Сологуба, А. Ремизова, С. Городецкого. Из этих общекультурных тенденций, подкреплённых развитием этнографической мысли, а также из переосмысленного наследия петербургской императорской сцены генетически вырастала музыкально-хореографическая ткань первых балетов И. Стравинского «Жар-птица»<sup>1</sup> и «Петрушка».<sup>2</sup> Художники-оформители А. Головин и А. Бенуа следовали утончённой стилизации народных образов. В музыкальном плане опыт композиторов-кучкистов подготавливал появление свежей и дерзкой трактовки Стравинским русского фольклора. Преображение хореографической лексики и композиции, предпринятое М. Фокиным, имело своим источником балеты М. Петипа, их развёрнутые танцевальные формы, которые во всём многообразии раскрывали образность и красоту симфонизированного классического танца. Фокин уплотнил танец, насытил его действенным началом, новым типом пантомимы, свободной от традиционных условных балетных жестов. В целом, концептуальное решение «Жар-птицы» Стравинского-Фокина-Головина и «Петрушки» Стравинского-Фокина-Бенуа отвечало западному интересу к русской культуре и утверждало равноценность музыки, хореографии, сценографии и исполнительского мастерства танцовщиков. Появление новаторских балетных постановок наметило новые пути фольклорной стилизации, спровоцировало дальнейшее развитие тематики вплоть до наших дней [2].

---

<sup>1</sup> «Жар-птица», одноактный балет. Премьера 25 июня 1910 года, Париж. Музыка И. Стравинского, либретто и хореография М. Фокина, декорации и костюмы А. Головина, Л. Бакста (костюмы Жар-птицы и Ненаглядной Красы). Исполнители: Т. Карсавина, М. Фокин, А. Булгаков, В. Фокина.

<sup>2</sup> «Петрушка», одноактный балет. Премьера 13 июня 1911 года, Париж. Музыка И. Стравинского, либретто – И. Стравинского и А. Бенуа, хореография М. Фокина, декорации и костюмы А. Бенуа. Исполнители: Т. Карсавина, В. Нижинский, А. Орлов, Э. Чекетти.



Первые попытки актуализировать содержание «Жар-птицы» предпринимались уже в дягилевской антрепризе. Так, в 1917 году, когда в России миновала Февральская революция, «в финале балета Иван-царевич венчался не короной и скипетром, а “санкюлотской” шапочкой и красным флагом» [3, с. 100]. Влиятельный парижский журналист Леон Бельби (редактор газеты «L'intransigeant») отправил Дягилеву письмо, начинавшееся строками: «Предупреждаю Вас, что на значительную часть французского общества, представленную на вчерашнем спектакле некоторыми из руководящих элементов, произвело очень плохое впечатление это выступление, которое они считают, по меньшей мере, ненужным, не имеющим никакого касательства к балету и выглядящим как провокация по отношению к их самым почтенным чувствам» [4, с. 126]. Предупреждение возымело действие, финальной сцене вернули прежний вид. В антрепризе придать новизны сказке больше не пытались (отметим, что смело и неожиданно революционные мотивы вернул на сцену Морис Бежар в оригинальной постановке 1970 года). Впоследствии Дягилев, испытывавший интерес к жизни и искусству новой России, пошёл по-другому пути: он воспользовался случаем, чтобы ангажировать Брониславу Нижинскую и Георгия Баланчивадзе, поддерживавших связи с советскими творцами революционных лет. Сам же Стравинский идеям октябрьского переворота не сочувствовал; работая над «Жар-птицей», страстью революционного преобразования искусства одержим не был. Точкой отсчёта для обновления мирового музыкального мышления принято считать другую партитуру – «Весну священную» (1913), вознесшую автора на вершину композиторского Олимпа. В действительности же «Жар-птица» и «Петрушка» наряду с «Весной священной» содержали «открытия как в сфере звуковой технологии, так и в кардинальном обновлении образного мира» [8, с. 375].

В России первое появление «Жар-птицы» связано с революционными для балетного искусства поисками Фёдора Лопухова. Он снабдил балет философской преамбулой [5] и насытил спектакль акробатикой (для того времени и то и другое было ново).<sup>3</sup> «Петрушку», предвосхитившего «Жар-птицу» Лопухова, «в духе» Фокина поставил Леонид

---

<sup>3</sup> «Жар-птица», одноактный балет. Премьера 2 октября 1921 года, Театр оперы и балета (бывший Мариинский театр), Петроград. Либретто Ф. Лопухова, В. Струве. Хореограф Ф. Лопухов. Художник А. Головин. Исполнители: Е. Люком, В. Пономарёв, Л. Соболева, П. Бакланов.

Леонтьев (исполнитель роли Петрушки в антрепризе С. Дягилева).<sup>4</sup> Какое-то время балеты сохранялись на сцене бок о бок с произведениями, воспевавшими дух революционной борьбы, а затем по идеологическим причинам сошли со сцены вместе с пластическими экспериментами.

Очередной всплеск интереса к наследию художников-эмигрантов связан с «оттепелью». Приезд Стравинского в советскую Россию спровоцировал пополнение репертуара ведущих театров страны (в Малом театре оперы и балета в Ленинграде, в Большом театре в Москве появились постановки «Жар-птицы», «Петрушки», «Весны священной»). После 1990-х годов в стране началось постепенное возвращение наследия «дягилевской» антрепризы. Правда, этому предшествовала постановка «Петрушки» Олегом Виноградовым (1990), который превратил спектакль в социально-политическую сатиру. В 1994 году Андрисом Лиепой и Изабель Фокиной в Мариинском театре возобновлена «Жар-птица» (постановка и ныне в репертуаре). Несколько реконструкций на Мариинской сцене пережил «Петрушка» (2000 – реконструкция Сергея Вихарева, 2010 – Гэри Криста). Так что два шедевра Стравинского в прочтении Фокина возвращались на родину балетмейстера извилистым путём.

Хотя спектакли пользуются наибольшей любовью зрителя именно в изначально задуманном облике русской сказки, устойчивое внимание к ним со стороны постановщиков провоцирует утвердившийся в большинстве театров мира художественно-эстетический плюрализм, который позволяет отойти от русского стиля партитур. Но «Жар-птице» и «Петрушке» – предшественникам «Весны» и «Свадебки» – свойственно, кроме явственно ощутимого русского стиля, конкретное сюжетное наполнение, выразившееся в изобразительности музыки. Первая партитура Стравинского рождалась в тесном содружестве с Михаилом Фокиным, который направлял фантазию композитора. По этой причине спектакль, по словам балетмейстера, превратился в «идеал соединения творчества хореографического с творчеством музыкальным» [6, с. 141]. В случае с «Петрушкой» определённые рамки задало либретто Александра Бенуа, отразившее восторги его детских воспоминаний о масляничных гуляниях в Петербурге. Подобный диктат либретто бросает вызов балетмейстерам, ищущим новые пластические воплощения красочным и компактным сочинениям Стравинского. 16 и 17 ноября 2017 года

<sup>4</sup> «Петрушка», одноактный балет. Премьера 20 ноября 1920 года, Театр оперы и балета (бывший Мариинский театр), Петроград. Либретто А. Бенуа, И. Стравинского. Балетмейстер Л. Леонтьев (по постановке Михаила Фокина). Художник А. Бенуа. Исполнители: Л. Леонтьев, Е. Люком, В. Вайнонен.

в рамках VI Санкт-Петербургского международного культурного форума состоялись премьеры «Жар-птицы» Режиса Обадиа на сцене Эрмитажного театра и «Петрушки» Владимира Варнавы в Мариинском-2.

Обадиа причисляют к поколению французской «новой волны» 1980-х годов. Её представители (А. Прельжокаж, Ж.-К. Галотта, М. Марен, Р. Шопино) вслед за американскими коллегами (среди них М. Канингем) активно прибегали к помощи медиатехнологий, наслаивали на пластику серьёзную проблематику, создавая особые типы синтетических зрелищ. Это в какой-то мере отсылало к вагнеровской идее о рождении целостного произведения из зрительных и слуховых образов. Идею композитора о слиянии искусств переосмыслили в антрепризе Дягилева, поставив во главу угла создание гармоничного спектакля. Посвоему мысль Вагнера развили авангардисты, в XX веке постепенно распространив её на все виды искусств и заложив тем самым основу для современной интердисциплинарности в художественной сфере.

Представители «новой волны» исповедовали культ собственной фантазии, ими сознательно не принимался во внимание диктат музыки как организующего начала. Созданные ими спектакли утверждались как иная театральная форма, альтернативная балету, как «микстовые» зрелища, где хореография зачастую лишалась пальмы первенства. При этом интерес к сложным симфоническим произведениям, в том числе к балетным партитурам, постановщики-экспериментаторы не теряли.

К музыке Стравинского Обадиа обратился не впервые: в 2003 году появилась его «Весна священная» для Камерного балета «Москва», в 2011 – «Свадебка» для Челябинского театра оперы и балета. В обоих спектаклях национальное начало растворилось в темпераментном, плотном пластическом действе, которое отвечало и программной основе произведений, и мощному ритуальному духу музыки. В «Весне» оно отсылало к взаимодействию стихий огня, ветра, воды, земли, в «Свадебке» – к заложенному природой взаимному влечению полов.

Структурное ядро новой «Жар-птицы» – не музыкальная форма, а авторские ощущения, ассоциации, навеянные партитурой. Как и в случае со «Свадебкой», действующие силы в «Жар-птице» представлены обобщёнными образами женского и мужского начал. Миры девушек и юношей (восемь пар) получают короткие экспозиции. Затем танцовщики и танцовщицы то образуют дуэты, то сбиваются в общую массу, то высказываются в сольных репликах. Периодически в хореографические каскады проникают мотивы отношений: девушки ускользают из рук юношей-охотников, затем бросаются в их объятия.

Хотя Обадиа опирался на русские образы, ни сада, ни Кашея с Иваном, ни витязей с заколдованными царевнами на сцене не оказалось. Исключение касается лишь яблок (намёк на волшебный сад и вместе с тем символ искушения): они привязаны к концам верёвок, с которыми в начале спектакля прогуливаются девушки. Обычно предметы-символы у хореографа находят и утилитарное применение. Если в «Свадебке» средством обуздания девушек становились пиджаки, которыми юноши временно обездвигивали избранниц, то в «Жар-птице» таким инструментом оказываются упомянутые верёвки (ими юноши ловят девушек). В целом балет во многом дублирует решение «Свадебки» – спектакля яростного, мощного, решение которого убедило даже взыскательного критика О. И. Розанову: «Перипетии любовного игрища балетмейстер выстроил с завидной изобретательностью, варьируя приёмы акробатического партерного и воздушного танца... Суть же действия и, главное, дух музыки, её оригинальный стиль и колорит хореограф передал мастерски. Его композиционные приёмы разнообразны (унисон, контрапункт, переключки “голосов”), комбинации движений плотны, динамичны, неожиданны» [7]. Однако «Жар-птица» существенно уступает «Свадебке» в эффектности хореографии и изощрённости композиции. Воплощение драматургической канвы, подсказанной партитурой, в какой-то мере могло компенсировать пластическую монотонность зрелища, но такой тип постановочного мышления Обадиа не близок.

Владимир Варнава несколько лет назад утвердился как один из всегдашних «Творческой мастерской молодых хореографов» в Мариинском театре, затем был отмечен на фестивале современной хореографии Дианы Вишневой «Context». В минувший год кроме премьеры балета «Ярославна. Затмение» на музыку Бориса Тищенко ему удалось перенести на сцену театра и оригинального «Петрушку», подготовленного для закрытия прошлогоднего Дягилевского фестиваля в Перми. Пермская премьера запомнилась участием в ней Дианы Вишневой, чьё выразительное тело и исполнительское нутро превратили образ паяца в символ болезненно восприимчивой и непонятой души творца.

Одержимые желанием приблизить балет современной публике, постановщики (либретто В. Варнавы и К. Фёдорова, художник Г. Солодовникова) радикально преобразили облик дягилевского спектакля. Из Петербурга 1830-х годов с его масляничными гуляниями, балаганами, пёстрой ярмаркой и многоликой толпой действие перенесено в цирк. Сцена затемнена и предельно «оголена»: подъёмные установки вдоль кулис и агрессивная пасть монстра у задника, имитирующая вход

на арену, производят гнетущее впечатление. На барабане-постаменте у авансцены гримасничает и жмётся то в испуганных, то в карикатурно-воинственных позах Петрушка. На мрачном манеже – танцовщики-гермафродиты, по ходу спектакля выполняющие роль и кордебалета, и униформистов. Прежний статус многих героев изменился. Так, Фокусник (Шпрехшталмейстер по либретто Варнавы-Фёдорова) низведён до уровня эпизодического участника клоунады. Балерина и Арап трансформировались в гротескных Диву и Силача, которые, напротив, получили развёрнутые пластические характеристики. Ряд ключевых персонажей пополнила Смерть Петрушки – существо с гипертрофированной головой и глазами-крестиками. Её функции не очевидны: ужаса она у Петрушки не вызывает, проводником в иной мир не является. В качестве ещё одного героя в финале спектакля выходит дирижёр, который со сцены даёт знак оркестру остановиться (это его единственная задача).

Фабула и основные сюжетные ходы в общих чертах остались неизменными, как и «арочная» структура спектакля. С манежа действие переносится в комнату Петрушки, затем – в комнату Силача (он плещется в ванной с игрушечным утёнком) – и следом возвращается на арену. Сохранена и идея воскрешения Петрушки: в финале спектакля он вновь оказывается на том же барабане-постаменте, что и в начале (судя по всему, это намёк, что шут будет страдать снова и снова).

Если фокинский Петрушка переживает перепады чувств от застенчивости к отчаянию, но способен преодолеть робость и бросить «вызов под маской фиглярства» [2], то у Варнавы он на фоне гротесковых персонажей-масок превращён в неприметного ущербного неудачника. В одиночестве его одолевают фантасмагорические видения, после которых он то срывает с себя клоунский колпак, то надевает его вновь. Не удивительно, что у чувственно-броской Дивы жалкий шут вызывает лишь раздражение. Поведением он похож на забитого бродягу. На вычурные нежности Силача с Дивой реагирует вяло. Его боксёрский поединок с Силачом после танцев четвёртой картины («Танец кормилиц», «Танец кучеров») превращён в фарс: тщедушный паяц после нескольких неудачных попыток всё же попадает на импровизированный ринг. Противники дерутся перчаточными куклами-дублёрами. Хотя исход боя предсказуем (Петрушка падает без чувств), Силач, поддерживаемый фанатичной «толпой», ещё и бросает в него нож. Однако даже подчёркнутая жестокость убийства и натуралистичный вид распятого Петрушки с вонзённым в тело ножом не способны превратить фарс в трагедию. Драматизм, прежде возникавший от столкновения баловня судьбы Ара-



па и угнетённого Петрушки, истаял. Аналогично со сцены исчезла тема соседства народного праздника жизни и личных переживаний героев. Массовые сцены (названные так условно по причине камерного состава кордебалета) с участием танцовщиков-клонов (с одним и тем же набором гримас) не могли состязаться с многоголосием образов в партитуре Стравинского.

Наконец, и драматичная судьба Петрушки, метафоричность его образа как символа русской души, нестигаемой и вечно возрождающейся, в антураже клоунады затерялись. Виной тому не выбранный жанр, а его упрощённое толкование. Клоунада в цирковом искусстве справедливо занимает высшее место в иерархии жанров. Она не сводится к паясничанью, а подразумевает многослойность юмора, мастерское балансирование на грани серьёзного и смешного. Амбивалентная природа клоунады, как и всякого искусства, требует таланта, интеллекта, такта. В случае же с «Петрушкой» балетмейстер пошёл на поводу у примитивного юмора и собственной изобретательности, которая приобрела показательный характер.

Рассмотренные спектакли, появившиеся в рамках минувшего форума, породили дилемму. С одной стороны, как не возникает художественного произведения вне связи с поисками предшествующих поколений творцов, так и национальная культура не может развиваться в изоляции от других культур. С другой стороны, источник всякого развития – понимание социокультурных реалий прошлого и их осмысленное сопоставление с современностью.

Если от западных экспериментаторов, для которых первично самовыражение, проникновения в творчество русских художников ожидаешь в меньшей степени, то от балетмейстера-соотечественника ждёшь соотнесения собственных ценностей и идей с этическими и эстетическими установками творцов предшествующих поколений, продуманного нового подхода к хореографическим моделям прошлого. В противном случае неизбежно искажение смыслов признанных произведений, вплоть до их радикальной трансформации или полного исчезновения.

Как правило, художники, к какому бы направлению они не принадлежали, ищут пути обновления средств для наиболее точной передачи восприятия мира. Это порождает бесконечную трансформацию художественного мышления, модификацию эстетических категорий, преобразование аксиологических критериев, взаимодействие различных областей человеческих знаний. На данный момент это обостряет актуальные вопросы о постепенном исчезновении отдельных видов искусств,

о критериях дозволенного и о понимании задач, которые ставятся художниками, публикой.

Исследователи поднимают вопросы о трансформации способов восприятия искусства, о переосмыслении методов его анализа, базируя их на принципах открытости и переменчивости. Но это не отменяет анализа художественных явлений с устоявшихся позиций, суть которых точно передаёт изречение В. Гюго: «Хорошо выполненное и плохо выполненное – вот что такое прекрасное и уродливое в искусстве». Рассмотренные в статье премьеры проанализированы именно с позиций необходимости для балетного спектакля выстроенной музыкально-хореографической драматургии и обязательности образного содержания, которые приводят к достижению художественной цели и определяют балет как самостоятельный вид искусства.

### Список литературы:

1. Азадовский М. К. История русской фольклористики: В 2 т. Т. 1. М.: Учпедгиз, 1958. 479 с.
2. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. 655 с.
3. Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский. М.: Советский композитор, 1969. 320 с.
4. Сергей Дягилев и русское искусство: В 2 т. Т. 2. М.: Изобразительное искусство, 1982. 576 с.
5. Лопухов Ф. В., Струве В. Г. Идея сказки «Жар-птица» // Еженедельник петроградских государственных театров. 1922. № 13. 10 декабря. С. 62–63.
6. Фокин М. М. Против течения. Л.: Искусство, 1981. 510 с.
7. Розанова О. И. Стравинский по-французски и по-русски // Балет. 2011. № 4–5. С. 6–8.
8. Демченко А. И. Ранний русский музыкальный авангард и «Нос» Д. Шостаковича // Авангард и театр 1910–1920-х годов. М.: Наука, 2008. С. 374–383.

## КАТОЛИЧЕСКИЙ РЕНЕССАНС ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX века

Давно стало общим местом положение о том, что к концу XIX века в Европе наступил кризис культуры. Выразился он, в частности, в том, что уверенный некогда скепсис сменился отчаянием и опустошённостью, влекущими за собой что-то вроде тоски по невидимому вместо отрицания его на мощной позитивистской волне середины века. Вопросы веры вновь начали волновать человека, но на новом уровне – уровне весьма скромном.

Исключительную популярность приобрёл вопрос о связи веры и чуда. Прежде веру в зависимость от чуда ставил простолюдин. В конце XIX – начале XX века в борьбе «склонного обдумывать свои поступки»<sup>1</sup> человека за веру с самим собой чудо становится едва ли не главной ставкой. Если над простецом, ожидающим чудес, положено смеяться, то для интеллектуала ожидание чуда – драматично и отчаянно, жизненно важно, как свидетельствует целый ряд произведений художественной литературы того времени. Пожалуй, предельной заострённости эта проблема достигает в символической драме Б. Бьёрнсона «Свыше наших сил» (1883) [2]. Последовавшее за постановкой бурное обсуждение пьесы критиками не прояснило авторской позиции, вероятно, именно потому, что сутью её стало сомнение как таковое, переставшее быть рабочим инструментом мысли и превратившееся в убийственную опухоль сознания. Вера не по силам современному человеку – вот вывод, который напрашивается по прочтении знаменитой драмы норвежского драматурга. Эта драма стала символом надломленности души европейца, сухого остатка его веры в прогресс.

Не должен ли был XX век ознаменоваться окончательным освобождением от идеализма, исцелением от потребности в «опиуме для народа»? Русская революция целыми десятилетиями разворачивала и насаждала именно этот тезис. Однако, безусловно, искусство не сводится к упрощённой идеологии, поскольку идеи, находящие отражение в художественной литературе, тоньше и сложнее. В первой половине XX века в Европе складывается направление атеистического экзистенциализма (активно воспринявшее импульс Ницше). Знаменем его во Франции стал, безусловно, Ж.-П. Сартр, самый яркий и одарённый

---

<sup>1</sup> Замечание Л. Н. Толстого о князе Андрее Болконском.

из всех. Но в той же Франции возникла сильная встречная струя – появился целый ряд писателей-католиков (Л. Блуа, П. Клодель, Ж. Бернанос, А. Мальро, Ф. Мориак), ставших классиками литературы. Вышедшая в 1975 году книга Ж. Сюффера «Труп Божий ещё не остыл» [6] засвидетельствовала существование целого направления, получившего название «религиозного ренессанса». Его легко заподозрить (по сложившейся привычке к «разоблачению идеологии церкви») в тенденциозности, однако ситуация оказалась совсем иной, подтверждением чему стала популярность у читающей публики Ж. Бернаноса и Ф. Мориака и присуждение обоим Нобелевской премии. Причём Ф. Мориак неоднократно подчёркивал, что он «не католический писатель, а католик, пишущий романы», – цель таких замечаний очевидна: он не хотел лишать свободы ни свою веру, ни своё творчество.

Названных авторов отличает от их идейных противников вовсе не радужный оптимизм, даруемый «верой, помогающей жить», и не предрешённость ответов на «проклятые вопросы», как это виделось в романах Мориака вооружённому предубеждением Сартру. Мрачный колорит, тоска, растерянность – всё то, что стало неотъемлемой чертой эпохи кризиса, наличествует и в произведениях Бернаноса и Мориака. Но отчаянные порывы к невидимому не образуют одних только обращённых к Богу просьб обнаружить Себя определёнными действиями, как то имело место у пастора Санга из драмы «Свыше наших сил». Устремлённость героев к Богу не пассивна, что и позволяет разорвать давящее кольцо бесконечной рефлексии десакрализованного сознания. И здесь, как вообще в литературе XX века, много ужасов, среди которых встречается и суицид («Под солнцем сатаны», «Новая история Мушкетты» Ж. Бернаноса [3]), к предположениям о суициде героя подталкивает читателя и Ф. Мориак в «Агнце» [5], однако линия служения, намеченная, но не форсированная, проходит сквозь слабость, сомнения и отчаяние. Священники Бернаноса пытаются идти путём святости, как и пастор Санг. И вокруг них та же пустыня. «Мир снедаем унынием», – записывает безымянный герой из «Дневника сельского священника», свидетельствуя, казалось бы, об углублении кризиса по сравнению с сытостью и благодушием XIX века.

Достижение предельной точки кризиса, однако, оказывается не лишённым перспективы, являясь моментом начала его осознания. «Сельский священник» Бернаноса трезво оценивает ситуацию, он готов медленно умирать в неравной борьбе за души своих совсем не добрых прихожан с безнадёжностью уныния. И такая прозаическая жертвенность,

скрытая от глаз в повседневной рутине, много больше похожа на правду, чем постоянная восторженность пастырской деятельности бьёрнсоновского пастора Санга, пожалуй, слишком застывшего в своём доходчивом символизме. Впрочем, в смерти героя романа «Под солнцем сатаны» угадывается нечто от растерянности и тоски драмы Бьёрнсона. В частности, неприятно поражает «оцепеневшая» поза праведника, поскольку неподвижность «жалкого остова» нельзя счесть свидетельством «блаженногоuspения» и «вечного покоя», ведь «нечто совершенно поразительное», застывшее во взгляде священника, вполне можно принять за торжество смерти, утвердившейся в нём.

Сведений об обретении света или покоя читателю в обоих случаях не предлагается, тем не менее, налицо решающее отличие: герой Бернаноса погибает «на посту». Посетители, приехавшие повидать «святого человека», не могут найти его, наконец, один из них, писатель-вольнодумец Антуан Сен-Марен, обнаруживает его мёртвым в исповедальне. Одинокaя смерть священника Дониссана, одинокие часы после смерти, когда он остаётся не найденным в исповедальне, – такие детали не складываются в радостный аккорд песни торжествующей веры. Как будто тем, кого Дониссан ждёт на своём посту, священник не нужен. И, напротив, нуждающийся в нём ищет не там: богохульник Сен-Марен, которого никто кроме праведника не может обратить, так и не встречается с праведником в жизни. Такого рода детали подталкивают к выводу, что Дониссан, как и пастор Санг, как и Василий Фивейский Л. Андреева,<sup>2</sup> увидел вместо Бога смерть. Однако внятно звучит иной мотив. Значим путь опустошённой души Сен-Марена к святому, тем более что покой нисходит на его душу в церкви, где завзятый безбожник ищет Дониссана настойчивее, чем его спутники. Нечто, пусть малое и обратимое, произошло. Не заплатил ли Дониссан за покой взыскующего мучительностью предсмертных мгновений? Вопросительность финала Бернаноса чужда безысходности колебаний между верой и сомнением его норвежского и русского предшественников. В пути одинокого, преследуемого дьяволом подвижника есть восхождение; его одинокая смерть размыкается в благо для другого. Надо полагать, смерть, явившись последним ужасом «солнца сатаны», становится освобождением. Путь веры, преодолевающей колебание этого неостановимого маятника, через сомнение – новый мотив в западноевропейском романе XIX–XX веков.

<sup>2</sup> Этот рифмующийся образ можно найти в повести Л. Андреева «Жизнь Василия Фивейского» (1903).

В творчестве Ф. Мориака обновление этого литературного жанра сказывается в неожиданной интерпретации «проклятых вопросов», к исходу XIX века окостеневших в своей неразрешимости и утративших былой пафос. В романах Мориака намечается перспектива движения, расширения жизни. Она обретается на пути осознания героями главного бремени секулярного человека – его сосредоточенности на себе. Загнавший себя в тупик бесплодной рефлексии, он не способен претворить тоску по близости к другому человеку в любовь, тоску по Абсолюту – в веру. В частности, такова ситуация в романе «Поцелуй прокажённого» [5]. Юношу Жана, некрасивого, болезненного и ни на минуту не перестающего ощущать своё ничтожество, женят на Ноэми – первой красавице городка. Он не верит своему счастью, поскольку именно о ней грезил днём и ночью, не смея помыслить хотя бы коснуться её. Но горожане счастливицей считают Ноэми, а не Жана, поскольку он богат, а она совсем бедна. Брак, как водится, становится мучением для обоих. Причём несчастье только усугубляется тем, что оба хотят быть достойными, он – своей любви к ней, она – своей веры в Бога. Да, она очень набожна, и не на словах. Именно из благочестия она заменяет заботливую сиделку у постели свёкра, как будто не замечая его детского эгоизма. Из благочестия она старается исполнять во всём свой долг днём и ночью. Правда, из её попыток ничего не выходит. В конце концов, несчастье убивает Жана. Тоскуя и пытаясь не быть в тягость жене, он умирает от скоротечной чахотки – опять безвременная, и вроде бы нелепая смерть. Но, как оказывается, не нелепая. Выясняется, что он заразился чахоткой от больного, за которым тайно и самоотверженно ухаживал, о чём строго-настрого запретил извещать Ноэми.

Казалось бы, оба равны в жертвенном великодушии. Ноэми, не только не любившая мужа, но испытывавшая отвращение к нему, тем не менее, ценой невероятных усилий, подавляя женскую природу, сохраняет ему верность в браке. На путь настоящего подвига веры она вступает, решив хранить ему верность и после смерти, несмотря на сердечную склонность к молодому красавцу доктору, томящемуся по ней с тех пор, как стал лечить её мужа. К звенящей высоте её путь, казалось бы, восходит, когда и по истечении года она не снимает траур, оставаясь «благочестивой Мартой», так и не сошедшей с пути веры и верности в отличие от её испанской предшественницы. Но – оказывается, всё не так! Причём, вопреки сложившимся правилам романских коллизий, Мориак отказывается эффектно обставить обман ожиданий читателя, отводя развязке линии Ноэми последний абзац, да и то оформляя её как

бы обмолвкой, намёком. После перечисления вполне пошлых препятствий, которые могли бы помешать Ноэми ответить взаимностью доктору и вступить в брак вторично, автор говорит, что «Ноэми преодолела бы все эти препятствия, когда бы её не обуздывала иная сила» [5, с. 61]. Эта сила – самое банальное тщеславие: «Ничем не примечательная женщина, она была обречена на величие. Ей, простой невольнице, суждено было царствовать... Верность покойному осенит её венцом смирения и славы, ей оставалось лишь подчиниться неизбежному. И Ноэми... остановилась, обхватив чахлый дуб в одеянии из увядших листьев, всё ещё трепетавший на жарком ветру. Понурый дуб так походил на её Жана!» [5, с. 62]. Но, быть может, Мориак так резко, чёрно-белыми мазками очертив духовную корысть Ноэми, слишком прямолинеен? Достойно удивления, что, судя по интерпретации романа критикой, метаморфоза из святой в святошу была изображена недостаточно доходчиво. Автор вступительной статьи к одному из изданий не без пафоса заключает: «Ад семейной жизни в “Поцелуе прокажённому” кончается в тот момент, когда в сердце Ноэми пробуждается любовь к мужу. Это случилось накануне смерти Жана, но смерть не отняла его у жены. Напротив, у его смертного одра она вдруг ощутила его живым и прекрасным» [1]. Игнорируя ключевые повороты душевной жизни героев романа, исходя из заранее заданной установки, нетрудно прийти к выводам, которые сделал Сартр, заявивший, что Мориак лишает своих героев выбора, предрешая его («Господин Франсуа Мориак и свобода», 1939). Один из самых проницательных и сильных умов XX века, Сартр оказался в плену атеистических штампов, полагая взаимоисключающими реальность Бога и свободы, в результате чего он проходит мимо самых неожиданных, потрясающих моментов в романах Мориака, когда герой ведёт себя вопреки всем правилам и законам. Творчество Мориака демонстрирует, что вера не заставляет думать и говорить «правильные» или «очевидные» вещи, а размыкает исчерпавший себя психологизм, онтологически углубляя творчество, вводя в пространство романа измерение мира иного, совершая революцию в душе уснувшего европейца.

Так, в «Поцелуе прокажённому» всё переворачивается, обманывая ожидания, и души героев как будто меняются местами: Жан, омерзительный самому себе, позарившийся на девушку, которой был недостойн, и погубивший её молодую жизнь, Жан, который в начале романа ловит себя на корыстном отношении к Богу и Богородице, – этот слабый и ничтожный человек, оказывается, способен принести жертву тихо, незаметно, в полной решимости довести её до конца так, чтобы никого

не встревожить, погубить себя и облагодетельствовать других. То, что христианские мотивы жертвы не проговариваются, следует отнести на счёт художественной деликатности автора. Поступок говорит сам за себя. Казалось бы, ещё больше самоотвержения в поступках Ноэми. Можно не сомневаться, что для жителей городка до конца жизни она останется подвижницей, а со временем станет почитаться святой. Мориак же показывает бездонный ужас такой безупречности, открывая дополнительные смыслы в евангельском призыве не судить. «Суд», по Мориаку, подталкивает к игре в святость.

Исследователи справедливо отмечают недоверие Мориака к праведнику и интерес к грешнику, но таковое недоверие не означает простого разоблачения первого. В частности, Ноэми не вписывается в ряд известных нам ханжей: Тартюфа, Кабанихи, Иудушки Головлёва и прочих. Они – мёртвые души, она – бедная натура. В них нет жажды жертвовать собой, служить Богу, в Ноэми всё это есть. Она искренне старается быть верной женой, заботливой невесткой, благочестивой молитвенницей. Почему-то всё это не работает, по какой-то таинственной причине красавица Ноэми становится фарисейкой. Неужели её выбор совершился в один-единственный момент в той тихой роще? Внимательное чтение убеждает в обратном. Проблема в том, что не только для святости, но и для «просто христианства» недостаточно отказа от своей воли, тем более когда отказаться несложно ввиду бедности натуры. Конечно, не случайно Мориаком особо выделен тот момент в роще, когда его героиня отказывается от живой, хоть и не совершенной любви в пользу мнимого величия ходульного подвига. Своекорыстие Ноэми принесёт ей почёт, а не осуждение обывателей, поскольку не укладывается в привычные представления об искании славы и стяжательстве и не видимо внешнему наблюдателю.

Но может ли один поступок перевернуть душу столь радикально, что живое в ней мгновенно омертвеет (а именно в душевное омертвление лежит путь Ноэми)? Действительно, червоточинка жила в этой «ангельской» вере и раньше. Намёком на неё является хотя бы согласие девушки выйти замуж за Жана, по поводу отношений с которым никаких иллюзий быть не могло. И далее: вот она терпеливо ухаживает за больным тестем, равнодушным ко всему, кроме своих удобств и расчётов. Старческий эгоизм насыщается, «поглощая» молодую жизнь, а рядом тоскует его сын, её муж. Автор не даёт никаких оценок тому, что происходит в её душе, – поступок вновь говорит сам за себя: делается выбор в пользу большего эффекта. Постараться полюбить мужа – кто сочтёт



это жертвой, кто увидит этот грандиозный подвиг, который будет совершаться ежесекундно и неведомо? А в том, чтобы безропотно ходить за капризным больным, всё и всем понятно. И в первую очередь понятно ей самой. Ноэми сводит жертву «возлюбления» невыносимого Жана к понятному ей исполнению обязанностей, подменяя тщательностью этого исполнения движение навстречу другому человеку, взаимопроникновение, подобающее подлинному супружеству. Жан со своей стороны отказывается требовать от неё жертвы, вступая тем самым на путь настоящего самоотвержения, хотя ничего возвышенного в нём нет. Ноэми же конструирует жертву по прописям внешнего благочестия, на большее она не способна.

Автор чужд обличительной позы по отношению к кому бы то ни было из своих героев (в том числе и к фарисеям). Ноэми он оставляет в момент выбора ею пути мнимой святости. Её трудно обвинять или осуждать, поскольку многое в истории от неё не зависело. В её образе сказывается интуиция о том, что фарисейство – болезнь хроническая, наследственная, тотальная, что христианство преображает душу путём мучительных, мелких и никому не ведомых побед. Позиция автора ломает стереотипы не только относительно святых, но и относительно фарисеев. Дорога к святости в какой-то момент повернула Ноэми к фарисейству. Столь же радикальный поворот совершает Бригитта Пиан, главная героиня романа «Фарисейка». На протяжении многих страниц читателю приходится наблюдать, как самодовольная правота «фарисейки» губит всё живое, едва только ей представляется возможность приблизиться к нему. Но Бригитта оживает, полюбив на склоне лет смешного маленького человечка. Ожив, она и сама вызывает смех, как всякий живой человек. Всю жизнь она «шла путём восхождения к совершенству», как думала сама, ничего не ведая о том, что ключевой реальностью и в жизни, и в христианстве является любовь, которая только и может «легитимировать», утвердить в истине веру.

Мориак делает переворот в душе Бригитты тем более убедительным, что сохраняет за ней всю тяжесть её нрава: остались суровость, горячность, даже самоуверенность. «Фарисейка» утрачивает только одно – неколебимую уверенность в своей правоте и своём праве вершить чужие судьбы, потому что у неё появилась своя судьба. И вот – старость она встретила с ожившей душой. «Обычная человеческая любовь успела произрасти на бесплодных полях затянувшегося фарисейства и... с “гроба повапленного” наконец была снята крышка, и он стоял отверстый» [5, с. 402]. Отверстый гроб – образ, иллюстрирующий мысль

о необходимости разомкнуть бытие другому, как угодно и по отношению к кому угодно, только бы начать движение вовне себя. Любовь Бригитты «обычная» и даже не узаконенная бракосочетанием, а сама её история сюжетно бедна, пожалуй, банальна, однако благодаря ей снимается короста, которую не могли пробить ни аскеза, ни «помощь ближнему». В скромном событии этой любви начинается движение души, от которого отказалась Ноэми.

Указанная проблематика обретает новые грани в другом романе Мориака «Агнец», повествующем о том, как в мир яростных эго приходит чистая душа. Она не может не погибнуть, если следует путём «совершенной любви» в падшем мире. В романе достойны внимания два ряда событий, параллельно выстраиваемых автором. Первый – аллюзии на евангельское повествование. Вот наиболее значимые эпизоды этого ряда: Ксавье, желая утешить сироту Ролана, с которым обошлись жестоко, добывает лестницу, чтобы проникнуть к нему в комнату ночью. Он несёт её, ступая босыми ногами по камням (путь Христа на Голгофу), от израненных ног остаются кровавые следы (истязания Христа), Мишель омывает грязные, кровоточащие ступни Ксавье (омовение ног Христа, совершаемое плачущей над Ним женщиной), ревнующая ненависть мальчика Ролана к Ксавье, пожертвовавшего для него всем и спасшего его (крики толпы и молитва Христа за распинающих). Такая концентрация аллюзий на сюжеты Священного писания рискует обернуться искусственностью и дурновкусием. Однако художественное чутьё Мориака позволяет сделать ситуацию органичной и живой, переживаемой именно этим человеком, не повторяющим подвиги Христа, а идущим вослед.

Второй ряд параллелей внушён очевидным откликом на роман «Идиот» Ф. М. Достоевского. Тонкий анализ созвучий романов Мориака и Достоевского предпринят в статье З. В. Кернозе [4]. Однако образ мориаковского «агнца» нельзя считать только вариацией на тему «Идиота». Ксавье Дартижелонга, как и князя Мышкина, окружают люди, которым он готов отдать себя и которые без раздумий принимают его жертву, буквально раздирая его на куски. Точно так же, как в ситуации Мышкина, их корыстное отношение не влияет на блаженную способность французского праведника отдавать себя тому, кто в этот момент наиболее слаб и несчастен. Однако для Ксавье любить каждого встречающегося на пути – не только блаженная способность, но и позиция, которую он осознаёт и укрепляет. Мышкин «по природе добр», естественной добротой, соответствующей замыслу Достоевского создать

идеального человека, литературного Христа. Катастрофа героя обусловлена тем, что он поставлен автором в ситуацию заведомо безнадёжную, пожалуй, невозможную для человека – ситуацию полного одиночества. Не служит ли, впрочем, такой ход вернейшему достижению цели, заставляя вспомнить одиночество Христа во враждебном Ему мире? На поверку оказывается, что нет. Христос, покинутый учениками, ненавидимый толпой, пребывает в нераздельном единстве с Отцом, стало быть, в своём одиночестве не одинок. Единство разрывается только в тот миг, когда Христос отказывается сойти с креста, что отдаётся возгласом: «Боже Мой, Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил!» (Мф. 27:46). Мгновение одиночества Сына (оставленности Отцом) есть следствие Божественного кенозиса, принятия на себя всего в мире человеческом, вплоть до самой смерти и ада, и оно означает Его собственную смерть. Таким образом, даже Богочеловек, сойдя в ад полного одиночества, гибнет – таков божественный закон. Что же касается князя Мышкина, то, будучи одинок не только в мире человеческом, но и в смысле связи с Богом, он оказывается попросту бессилён исполнить то, о чём так тоскует.

Здесь мы подходим к основному отличию героев Мориака и Достоевского. Ксавье одинок не меньше Льва Николаевича Мышкина в том смысле, что он *иной*, чем остальные (это касается и его возлюбленной Доминики) – поэтому его гибель наступает так стремительно: он умирает в возрасте двадцати двух лет, едва начав свой путь (вероятно, двадцать два года – ещё одна отсылка к Евангелию, к тридцати трём годам Христа). Но тотальность одиночества снимается для Ксавье опытом богоприсутствия, которого начисто лишён добрый прирождённой добротой князь Мышкин. Ксавье обладает приятной наружностью и счастливым характером, но на протяжении романа мы всякий раз убеждаемся, что не это главное в его истории. Не характером решаются ключевые моменты, а личным усилием, в котором человек соединяет свою добрую волю с волей Бога, которого он знает. Именно знанием, а не мечтательностью одаривает Мориак своего героя. И Жан, и Мишель, и Доминика, и Бригитта Пиан чувствуют в нём то *иное*,<sup>3</sup> что делает его и неудобным, и желанным для них. Ксавье больше себя самого и кого бы то ни было ввиду своей причастности бесконечности, расширяющей границы про-

<sup>3</sup> Несмотря на кажущуюся неопределённость «иного» по сравнению с понятием трансцендентного, первое в данном контексте предпочтительнее, поскольку способ повествования Ф. Мориака ориентирован на пространство евангельского рассказа, а не на философские тексты.

исходящего. В зависимости от настроения героев, они или освящаются *иным* Ксавье, или натываются на *иное* в нём как на препятствие для своей корысти. Вот почему возникает кажущееся несоответствие между видимой мягкостью характера юноши, его податливостью воле любого и его же каменной твёрдостью в исполнении того, на что он решился.

Отчаяние, возникающее у Ксавье оттого, что его попытки помочь всякий раз оборачиваются смутами и склоками, в очередной раз напоминает героя «Идиота», однако рефлексия Ксавье не дублирует текст Достоевского. Мысли Ксавье есть, скорее, прояснение и уточнение душевного состояния человека, ставшего на путь жертвенной любви. Отчётливее всего даёт о себе знать самобытность художественного опыта Мориака при сопоставлении финала двух романов. Ксавье действительно погибает, тогда как Мышкин, как известно, только возвращается в лечебницу швейцарского доктора, из которой и отправился в своё странное путешествие. Казалось бы, вариант героя Достоевского мягче, однако в свершившемся цикле приходится усмотреть безнадежность движения по роковому, неразрываемому кругу: герой возвращается туда, откуда появился, ничего не преобразив в этом мире. В то время как самым фактом гибели Ксавье выстраивается линия, а не круг, кроме того, его гибель находится в полном соответствии с традицией свершения, подвига. Последовательный подвиг всегда приводит к гибели. Но подвиг Ксавье ещё и не напрасен. Вопреки собственному отчаянию, он своей жертвой меняет внутреннее состояние каждого, с кем встретился, не говоря уже о восстановлении супружества Мирбелей. Даже если считать натяжкой такую, например, слишком ясную формулировку, которая позволяется в финале героине: «Мы страдаем, но мы не опустошены» [5, с. 481], – в общем итоге изобразительная сила велика. Мориак берёт своего героя не из прописей. Он умело избегает опасности произвести ходячую добродетель и в то же время продолжает линию, намеченную Достоевским. Договаривая её – бросая героя на растерзание людям, писатель не забывает разомкнуть его «я» за пределы всякого рода видимостей. На фоне такой идеальности построения сюжета «Агнца» «недоосуществлённость» замысла Достоевского в «Идиоте» рискует показаться жалкой попыткой, неудачным первым опытом. Конечно, это не так, хотя бы потому, что мысль Достоевского живёт в романе Мориака, питает его. И «неудача» первого стоит «удачи» второго. Изображение святости – задача почти не исполнимая. Мориак решает её через соединение глубокой художественной правдивости и трезвого прочтения истин христианства.

По мнению французского литературоведа Гонзага Трюка, французский религиозный ренессанс сопровождался «религиозной революцией» [6]. Это положение можно принять в том смысле, что процессы, происходившие в XX веке во французской литературе, несли в себе моменты вполне революционные: писатели-католики явили собой совершенно новую «породу» человека, не сводимого к выработавшимся несколькими столетиями Нового времени моделям. Появились люди, обладающие талантом и равно свободные от предрассудков Средневековья и Просвещения, имеющие свой собственный, свежий и честный взгляд. Их своеобразная позиция выражала не только настроения в среде верующих, но и открыла новые перспективы художественного опыта.

### Список литературы:

1. Андреев Л. Чистилище Франсуа Мориака. Предисловие к сборнику избранной прозы // Мориак Ф. Тереза Дескейру. Фарисейка. Мартышка. Подросток былых времён. М.: Прогресс, 1971.
2. Бьёрнсон Б. Пьесы. М.: Искусство, 1961.
3. Бернанос Ж. Под солнцем сатаны. Дневник сельского священника. Новая история Мушетты. М.: Художественная литература, 1978.
4. Kirnozé Z. Les motifs du peche et de la grace dans les romans de Dostoïevski «L'Idiot» et de Mauriac «L'Agneau» // Вестник Нижегород. гос. лингвист. ун-та им. Н. А. Добролюбова. 2010. Вып. 9.
5. Мориак Ф. Агнец // Мориак Ф. Поцелуй прокажённому: Романы. Повесть. М.: Эксмо-Пресс, 2002.
6. Séailles A. Mauriac. P.: Bordas, 1972.
7. Suffert G. Le cadavre de Dieu bouge encore. P.: Grasset & Fasquelle, 1975.
8. Truc G. Histoire de la littérature catholique contemporaine. P.: Casterman, 1961.

### **Р а з д е л 3 .**

## **РЕВОЛЮЦИОННОСТЬ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА**

---

**Т. В. Гордеева**

### **ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СРЕДЫ ОТЕЧЕСТВЕННОГО СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА: ОПТИКА УЧАСТНИКА МОСКОВСКИХ СОБЫТИЙ 1990-х – начала 2000-х годов**

**С**овременный танец, как в мировом, так и в отечественном варианте, сложен для изучения: вариативен, чуток к изменениям в культурной жизни общества, не укладывается в исторический нарратив [см. об этом: 1; 2]. Практики тела – его основного выразительного средства – оказываются востребованными смежными видами искусства, в пересечении с которыми создаются новые художественные формы. В российском культурном пространстве современный танец заявил о себе в конце 80-х – начале 90-х годов XX века. Историческое описание этого и более поздних периодов его развития пока не осуществлено. Для исследователей может представлять интерес книга «Диалоги о российском современном танце» Е. Васениной [3] – серия интервью с хореографами, преподавателями и организаторами об их «ином» пути к современному танцу, а также учебное пособие В. Никитина «Мастерство хореографа в современном танце» [4], в котором отдельная глава посвящена отечественным практикам. Много важной информации можно почерпнуть из обзоров премьер и фестивалей, осуществлённых критиками музыкального театра того времени – Натальей Курюмовой, Лейлой Гучмазовой, Ольгой Гердт, Владимиром Котыховым, Татьяной Кузнецовой, Майей Крыловой и другими. Немало данных содержится на веб-сайтах различных коллективов, фестивалей и персоналий. Неохваченным аспектом остаётся анализ художественной среды того времени, формирование которой проходило в суровых условиях отсутствия институций, инфраструктуры, менеджмента, государственного финансирования

и профессионального образования. В связи с этим цель статьи – восполнить этот пробел, ограничившись территориально Москвой, а хронологически – 2001 годом, моментом появления «Агентства театров танца ЦЕХ», взявшего на себя функции развития инфраструктуры как для столичного, так и для российского танцевального сообщества.<sup>1</sup>

Для анализа художественной среды будут рассмотрены такие её аспекты, как организация творческого процесса, его внутреннее устройство, творческие, правовые, финансовые отношения; взаимодействия внутри сообщества, затрагивающие разные коллективы, фестивали и площадки; схемы финансовой поддержки, маркетинговые стратегии, система образования.

Для формирования обзора будет использована не только информация из открытых интернет-источников и критических статей. В связи с личным опытом автора статьи, организация художественного процесса будет рассмотрена в том числе на примере жизни одного московского коллектива – проекта Александра Пепеляева «Кинетический театр», в котором автор статьи с конца 1995 года участвовала как исполнитель, оказавшись в центре танцевальных событий того времени. Это, несомненно, затрудняет создание объективного описания, но в то же время соответствует неоднородности изучаемых сфер современного искусства, его ризомности. Сохранившийся архив – фото- и видеозаписи, буклеты и программки, все версии веб-сайта Кинетического театра<sup>2</sup> – позволит восстановить основные даты и события формирования художественной среды современного танца в России.

### **Художественная среда внутри Кинетического театра**

Кинетический театр появился на московской танцевальной сцене в 1994 году. А. Пепеляев так сформулировал его программу: «Ввести искусство танца в контекст принципиальных художественных перемен постсоветского времени в области литературы, музыки, театра» [5]. Кинетический театр не являлся независимой юридической единицей.

---

<sup>1</sup> Некоммерческое партнёрство «Агентство театров танца ЦЕХ» было создано в начале 2001 года А. Пепеляевым вместе с коллегами из По.В.С.Танцев и Еленой Тупысей, арт-менеджером из структуры Российской национальной премии «Золотая маска». Основная деятельность ЦЕХа осуществлялась при поддержке Фонда Форда в России, в том числе создание сетевой танцевальной организации, объединившей разные города России – Красноярск, Новосибирск, Санкт-Петербург, Ярославль и другие.

<sup>2</sup> С 1997 году автор статьи является веб-мастером всех версий сайта театра.

Не имея своего помещения, театр в 1995–1997 годах размещался в местах работы А. Пепеляева (в театре «Современник», Театре имени Н. В. Гоголя), в 1998 году для репетиций снимался спортивный зал общеобразовательной школы, а с 1999 года на несколько лет были освоены пустующие в утреннее время помещения школы танца «Вортекс» (директор А. Тимофеев). Наличие, вернее, отсутствие репетиционного пространства так и остаётся неразрешённой институциональной проблемой российского современного танца. Нехватка постоянного помещения, которое при отсутствии финансирования будущих постановок могло быть только бесплатным, представляло большие трудности и сказывалось на качестве продукции. Схожая проблема касалась проектной формы в организации коллективов, которая без постоянной финансовой поддержки не гарантировала регулярность занятий и репетиций.

Именно как проект существовал и Кинетический театр, его участники имели несколько профессиональных занятий параллельно с репетициями и выступлениями в спектаклях А. Пепеляева. Это относится и к периоду 1990-х – начала 2000-х. А. Пепеляев работал с одной группой исполнителей в течение некоторого времени, после чего происходила замена состава или одного из танцовщиков. Некоторые участники имели образование артистов балета. Например, один из составов был полностью сформирован из танцовщиков Кремлёвского балета, бывших одноклассников, выпускников Московского академического хореографического училища (МАХУ) 1990 года: среди его участников автор статьи,<sup>3</sup> О. Антонова (класс Н. Н. Кузьминой), И. Аничкин, С. Штырков (класс О. А. Ильичёва). Некоторые из участников имели хореографическое образование институтов культуры (К. Суриков, Р. Кислухин), другие танцевали в самодеятельных и эстрадных коллективах (состав 1997–1998 годов: А. Степанов, А. Сабирова, В. Шульга, П. Ивлюшкин). История Кинетического театра начинается в 1994 году с совместной работы над спектаклем «Время идёт» А. Пепеляева и Е. Штекерборн (Хмары), в прошлом танцовщицы «Свободного балета» Н. В. Огрызкова и тоже выпускницы МАХУ 1990 года (класс педагога Г. К. Кузнецовой). Сам А. Пепеляев во время обучения на химфаке МГУ руководил студией пантомимы, после окончания университета работал актёром театра на Таганке и «Москонцерта». В 1990 году после окончания актёрско-режиссёрского факультета ГИТИСа (мастерская Анатолия Васильева) он

---

<sup>3</sup> Автор оказалась в составе вместо Е. Анапольской, ранее занимавшейся художественной гимнастикой и оперным пением.



провёл несколько лет в Европе, посещал мастер-классы и принимал участие в программе передвижного театра «Корабль дураков». Взаимоотношения с исполнителями строились вне административно-правового поля. Репетиционное время и спектакли не оплачивались, поэтому организовать участников процесса было непросто. Костюмы собирались из подбора или шились исполнителями и их знакомыми. Двигателем процесса был интерес к общему делу и современному танцу.

В период с 1995 по 1997 годы Кинетический театр регулярно, примерно раз в месяц показывал свои спектакли на малой сцене Театра имени Н. В. Гоголя, где А. Пепеляев работал хореографом – так что сцена предоставлялась бесплатно. Иметь возможность показывать свои работы вне арендной схемы – большая удача, которая до сих пор очень редко достигает практиков современного танца. Только за это время коллектив показал шесть премьер. Всего за десять лет театром было создано тринадцать спектаклей, три из которых – сольные проекты самого А. Пепеляева. После 1997 года работы Кинетического театра можно было увидеть только на фестивалях, в основном зарубежных. У театра был постоянный художник по свету, Вячеслав Коржавин. Информация о спектаклях распространялась самими участниками. Печатную продукцию, программки и флаеры А. Пепеляев делал сам.

Организационные трудности не мешали насыщенному художественному процессу. Заинтересованность А. Пепеляева «в наложении и столкновении текстовых, танцевальных и иных потоков» [5] привела его к использованию текстов и знакомству с такими современными авторами как Лев Рубинштейн в спектаклях «Время идёт» (1994), «С четверга на пятницу» (1995), «Это я» (1996), «Зум-Зум-Зум» (1997 и 1998); Дмитрий Пригов – «Чай на двоих» (1994), «Вид русской могилы из Германии» (1997); Виктор Ерофеев – «Рот-тишина» (1997); Саша Соколов – «Школа для дураков» (1994–1996), «Список иллюзий» (1996). Тексты представителей постмодернистского направления в российской литературе как нельзя более подходили к идеям Пепеляева о «столкновении потоков». Как самодостаточная художественная единица, текст для него не носил объяснительный характер и не использовался как нарратив [6], а рождал в формальном соединении с танцем и движением новые смысловые пространства. Таким образом, текст в арсенале пепеляевских художественных средств был важен, а «говорящие» на сцене танцовщики являлись визитной карточкой коллектива.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> О совмещении постмодернистской литературы и хореографии Пепеляева см.: [8].

Идентичный подход использовался в поиске хореографического материала: это было движение, которое не объясняет и не служит для описания сюжета [7]. Пепеляев вместе с исполнителями работал над новым танцевальным материалом, иногда допускал в общую ткань их личные наработки. Но в целом полагался на своё индивидуальное видение, то есть не рассчитывал на коллегиальные решения. Выполнение движений, танцевальных связок и фраз требовало понимания основных принципов композиции современного танца, что представляло серьёзные трудности в ситуации отсутствия профессионального образования у танцоров и недоступности западноевропейского контекста – основного источника вдохновения для российских танцовщиков. Большое внимание уделялось партерной технике и дуэтному танцу (партнеринг), что без понимания технической специфики современного танца было трудно для тел, сформированных в координационной системе классического балета или его наследия. Из-за разнородности подготовки группы интерпретация движений хореографа разными исполнителями часто не совпадала. В понимании Пепеляева это лишь добавляло своеобразие хореографии и не было негативной чертой постановок, так как кордебалетная стройность линий не была приоритетом его эстетики.

В этот период времени Пепеляев сам осуществлял художественные решения в части оформления, они были более чем скромны из-за финансовых ограничений и отсутствия помещений для репетиций. Тем не менее, для работы над спектаклем «Гофман, Гофман» была приглашена Ася Крючкова, для «Рука. Секунда» использовались кинетические объекты Вячеслава Колейчука. Музыкальное оформление состояло из подбора треков разных исполнителей, в отдельных случаях являлось результатом сотрудничества с музыкантами, например, с фри-джазовым исполнителем Сергеем Летовым в спектакле «Рот-тишина» и композитором-минималистом Алексеем Айги – в спектакле «Рука. Секунда».<sup>5</sup>

Для практики регулярных классов не находилось времени из-за сложно пересекающихся графиков танцовщиков (исключение составила педагог Улла Гайгес из Германии, которая в течение нескольких месяцев занималась с компанией в связи с появившимся в 1999 году финансированием проекта Гамбургским фестивалем). За личный профессиональный рост несли ответственность сами исполнители, но возможностей для этого было не так много. Государственная система образования начала адаптироваться к новым потребностям направления толь-

---

<sup>5</sup> О сотрудничестве А. Айги и Кинетического театра см.: [9].

ко в 2000-х, в результате чего программы в столичных и региональных институтах культуры стали включать дисциплины, связанные с современным танцем (кафедра танцев народа мира и современной хореографии в Московском государственном университете культуры и искусств (МГУКИ) открылась в 2000 году, факультет современного танца в Екатеринбургском гуманитарном университете – в 2001 году, кафедра искусства балетмейстера в Челябинском государственном институте культуры – в 2003 году). В коммерческом секторе не существовало школ, преподавателей, отличающихся ясностью понимания основ техники современного танца, регулярных занятий для профессионалов и любителей. Особой популярностью на тот момент пользовался джазовый танец, принципы которого отличались от того, что было нужно. Ехать учиться за рубеж было очень дорого.

Среди самых заметных инициатив Москвы, направленных на подготовку танцовщиков современного направления, необходимо выделить частную школу танца Николая Огрызкова (1954–2010), которая была открыта в 1991 году. Обучение в школе было систематизировано и продолжалось в течение нескольких лет. Студенты посещали общеобразовательные предметы в первой половине дня, во второй – занимались классическим, народно-характерным, современным танцами, а также репетировали номера и спектакли. Уровень школы был настолько высок, что после окончания выпускники продолжали обучение в престижных школах современного танца за рубежом, таких как Лионская консерватория, Академия танца в Роттердаме и Университет музыки и исполнительского искусства во Франкфурте-на-Майне.

В 1990-е годы важную образовательную роль играли краткосрочные программы мастер-классов, такие как выездные сессии ADF (American Dance Festival) в Москве и Екатеринбурге, регулярные летние школы в Новосибирске, а также приезд зарубежных компаний, посещавших российские города с гастрольями или участвовавших в программе фестивалей с несколькими занятиями.

Культурные институции представительств разных стран также принимали участие в образовательных проектах.<sup>6</sup> При содействии Французского института проводилась «Передвижная консерватория танца» – в Москве в 1995 году и в Екатеринбурге в 1996 году (благодаря этому проекту Паскалин Верье, французский хореограф, могла в 1996–1997 годах заниматься с танцовщиками Кинетического театра). Неоце-

---

<sup>6</sup> Об участии иностранных культурных институциях см.: [10].

нима деятельность Кабинета музыкальных театров под руководством О. В. Кораблиной, при поддержке которого проходили ADF, Передвижная консерватория и другие проекты. Выездные сессии ADF проходили в Екатеринбурге пять раз (в 1993, 1995, 1996, 1997 и 1998 годах), трижды в Москве (в 1992, 1997 и 2000 годах). Сессии собрали большое количество участников из регионов (организатор с российской стороны, Союз театральных деятелей, производил предварительный отбор заявок), таким образом, предоставив возможность танцовщикам и хореографам из разных городов не только познакомиться друг с другом, но также получить представление о программе и преподавательском составе самой знаменитой летней школы Америки. Участники должны были найти средства на проезд, занятия для них были бесплатными.

Попасть на регулярные уроки в танцевальные центры Европы и Америки могли танцовщики гастролирующих российских коллективов, среди которых был и Кинетический театр. Очень важную роль сыграли стипендиальные образовательные программы, российские танцовщики и хореографы регулярно отбирались для участия на мастер-классы и проекты Американского танцевального фестиваля (США) при поддержке Trust for mutual understanding и DanceWeb фестиваля Tanz-WochenWien (Австрия) при поддержке Института «Открытое общество» (автор статьи была стипендиатом в 1997 году). Александр Пепеляев был отобран в специальную программу для молодых хореографов на ADF в 1997 году. По его возвращении в репертуаре театра появилась переломная для коллектива работа «Вид Русской могилы из Германии». Об этом свидетельствуют главный приз конкурса «Международные встречи хореографов в Сан-Сен-Дени» в Париже (Rencontres Choregraphiques de Seine-Saint-Denis), большой гастрольный график, номинация на театральную премию «Золотая маска».

Спектакли Кинетического театра – умело сформованный Пепеляевым-режиссёром постмодернистский пазл из текстов современной литературы, нового языка движений, который вместе с профессиональным уровнем исполнителей выделяли коллектив в московской художественной жизни.

### **Художественная среда вокруг Кинетического театра**

Понимание Пепеляевым невозможности профессионального роста без развития сообщества привело к появлению ряда организационных инициатив. Для формирования информационного канала о современном

танце, где собирались бы данные о столичных и региональных танцевальных коллективах, школах и фестивалях, им было создано некоммерческое партнёрство «Каталог театра танца».<sup>7</sup>

На формирование художественной среды современного танца повлияла и другая инициатива А. Пепеляева – в самом конце 1990-х он пригласил московскую Танцевальную компанию По.В.С.Танцы (Почти Внутренне Свободные Танцы) объединиться с Кинетическим театром в общем репетиционном пространстве. Это произошло в спортивном зале общеобразовательной школы на проспекте Мира.

Одним из успешных стратегических шагов оказалось перемещение в начале 2000-х обеих групп в залы школы танца «Вортекс».<sup>8</sup> Танцовщиками была оборудована площадка для выступлений,<sup>9</sup> на которой в конце 2000-го состоялся фестиваль «Траектория». Фестиваль был инициирован самими артистами и, по мнению Ольги Герд, являлся революционным феноменом [11]. По сути, впервые был создан прецедент – открытая площадка, на которой позже сложилась программа регулярных показов московских хореографов и танцовщиков. Таким образом, в течение непродолжительного сотрудничества А. Пепеляева и других московских коллективов, позже объединённых в ЦЕХ, и школы танца «Вортекс», для московского сообщества была решена проблема показа работ, а для некоторых – и наличия репетиционного пространства.

Под одной крышей собрались представители разных художественных практик. Танцевальная компания По.В.С.Танцы развивала свой интерес к танцу, театру и перформансу «в контексте исследования и открытого диалога с аудиторией и другими художниками» [12]. Коллегиальный подход в решении как административных, так и артистических вопросов не предполагал лидерства одного человека. Основанная в Москве 30 апреля 1999 года, компания на тот момент состояла из бывших участников класса экспрессивной пластики Геннадия Абрамова. Один из основателей театра «Школа драматического искусства», Геннадий Михайлович, создал уникальную практику «пластической импровизации» для подготовки коллектива импровизаторов, находящихся

---

<sup>7</sup> Веб-адрес каталога: <http://catalogue.dance-net.ru/russian.html>

<sup>8</sup> Коллективы не должны были покрывать расходы за аренду помещений в «Вортексе», в отличие от зала на проспекте Мира.

<sup>9</sup> Зал школы превращался в пространство для показов, для этого силами танцовщиков под руководством А. Пепеляева были построены ферма для светового оборудования, зрительские трибуны, сшиты «чёрные одежды», закрывавшие зеркальные стены и окна.

в поиске своего уникального телесного языка. Из двух групп класса, старшей и младшей, впоследствии появились новые формации, такие как По.В.С.Танцы, Квартира № 5, Ликвид театр, Онэ Цукер и другие.

К представителям другой художественной практики – перформанса – можно отнести «Театр Сайры Бланш», основанный Олегом Сулименко и Андреем Андриановым весной 1990 года. «Сайра Бланш» был театром проектной формы с непостоянным составом. Сулименко и Андрианов также участвовали в разных европейских программах.<sup>10</sup> Театр существовал без собственного помещения – тем не менее, он являлся средоточием жизни в сфере перформанса в 1990-х годах, приглашал зарубежных коллег, вёл открытые мастерские. Близкой по духу и вдохновлённой творчеством Сайры Бланш была группа «Танцплантация», в основе практики которой лежала импровизация.

Программа в «Вортексе» оказалась той площадкой, на которой танцовщики-исполнители могли пробовать свои силы как независимые хореографы. Например, там состоялась премьера соло «Просто» Дарьи Бузовкиной, танцовщицы Кинетического театра. Чуть позже был представлен её дуэт «Состоя из них», созданный вместе с Тарасом Бурнашевым, танцовщиком По.В.С.Танцев.

В программе показов центра «Вортекс» принимали участие хореографы, профессионально сформировавшиеся в Центре современной хореографии Русского камерного балета «Москва». Центр, открытый в 1995 году директором балета Николаем Басиным, являлся государственным учреждением культуры города Москвы,<sup>11</sup> то есть представлял отличающуюся от вышеперечисленных художественных коллективов форму организации. Идея создания центра принадлежала дипломированному хореографу Елене Богданович. В «стенах» центра (у театра не было своего помещения) начали свой путь такие московские хореографы и танцовщики, как Марина Никитина, Лика Шевченко, Роман Кислухин, Роман Андрейкин. Там продолжила свою хореографическую деятельность хореограф, пионер современного танца из Новосибирска

---

<sup>10</sup> В 1996–2000 годах в составе австрийско-российского проекта «Lux-Flux&Saira Blanche» театр участвовал в создании более двадцати экспериментальных танцевальных спектаклей, которые были представлены на многих фестивалях в России и за рубежом, в том числе на таких крупных международных фестивалях как «Tanz-Plattform.Wien», «ImageTanz», «Wiener Festwochen», «Tanz im August». В 1999 году он участвовал в лаборатории «High Way» и международном проекте «Crash Landing» с хореографом Мэг Стюарт.

<sup>11</sup> См. об этом на сайте организации: [13], на архивном сайте фестиваля класса экспрессивной пластики «Pro-движение» [14].

Наталья Фиксель. Московский международный театральный фестиваль современного танца был учреждён Басиным в 1999 году при участии правительства чуть раньше, чем появилась «Траектория».

### **Художественная среда фестивалей современного танца**

Фестивальная деятельность являлась одной из немногих возможностей для практиков современного танца показать результаты своих творческих поисков и быть оценёнными сообществом и критиками, поэтому многие из них были задуманы и организованы самими коллективами (например, Траектория и, впоследствии, ЦЕХ). Рамки фестивальных встреч способствовали профессиональному общению и знакомству внутри среды, поэтому перечислим наиболее значимые фестивали середины 1990-х – начала 2000-х годов. Международный фестиваль современного танца в Витебске (директор Марина Романовская), ежегодно проходивший с 1992 года и собиравший участников со всей России и постсоветского пространства, был скорее конкурсом с международным жюри, имел небольшой призовой фонд, то есть создавал прецедент финансовых взаимоотношений в фестивальной практике. Участникам предоставлялось проживание, средства для проезда они должны были найти сами (расходы на проезд покрывались, если коллектив проходил на второй тур). В программе помимо конкурсных показов спектаклей были мастер-классы ведущих на тот момент педагогов и хореографов, а также исследовательская лаборатория секции критиков «для изучения и обсуждения новых тенденций и закономерностей современного хореографического процесса» [16].

Появившийся в Вильнюсе в 1997 году международный фестиваль современного танца «Новый балтийский танец» (International Contemporary Dance Festival «New Baltic Dance») сыграл важную роль в объединении танцевального сообщества постсоветского пространства. Его директор Аудронис Сокейас, выпускник театроведческого факультета ГИТИСа, был хорошо знаком с российской танцевальной средой. Международный статус фестиваля позволял российским участникам ознакомиться с контекстом западноевропейского танца и быть представленными международному сообществу. В программе помимо фестивальных спектаклей были мастер-классы.

Фестиваль Эволюция (Evolutsioon, директор Приит Пауд) проходил в Таллинне с 1996 года и выполнял функцию отборочной «платформы» для стран Балтии и России в отборе на фестиваль «Междуна-

родные встречи хореографов в Сан-Сен-Дени» (Rencontres Choreographiques de Seine-Saint-Denis). Отборочные платформы проходили по всей Европе и Америке. Дважды такую платформу удалось организовать в России – во время «ТанцПлантации» в Екатеринбурге (1999 год, организатор Центр современного искусства, директор Л. В. Шульман [17]) и ЦЕХа в Москве (2001 год, организатор Агентство театров танца ЦЕХ), инициатором и вдохновителем которых выступил А. Пепеляев. Помимо отобранной в 1998 году работы Кинетического театра, о которой упоминалось выше, в число призёров в 2000 году попали Провинциальные танцы Т. Багановой (спектакль «Свадебка»).

Через зарубежных промоутеров «Эволюции» российские участники могли быть узнаны международным танцевальным сообществом. Так, Кинетический театр А. Пепеляева в период 1994–2000 годов участвовал в сорока четырёх международных фестивалях, среди которых были такие известные, как Dance Umbrella в Лондоне, New European Festival в Нью-Йорке, July Dance в Амстердаме и другие.<sup>12</sup> Участие российских групп в фестивалях в Таллинне и Вильнюсе осуществлялось при поддержке института «Открытое общество», который покрывал расходы на оплату проезда, поселения и иногда питания (суточные).

На территории Российской Федерации встречи хореографов в 1990-е годы проходили в Ярославле (Международный фестиваль движения и танца на Волге «Искусство движения», 1993 год), Волгограде («Фестиваль современного танца», созданный «Центром современной хореографии», директор Маргарита Мойжес, 1992 год) и в конце 1990-х годов в Санкт-Петербурге (первый фестиваль Open Look прошёл в 1999 году, но в тот момент его деятельность была больше связана с культурой джазовой музыки и танца).

Важную роль в формировании художественной среды играла деятельность культурных институций зарубежных представительств в Москве: Французского института, Гёте-института и Британского совета. Без их участия не состоялись бы гастроли ведущих европейских коллективов в России, а также российских за рубежом (участие По.В.С.Танцев в проекте Саши Вальц «NA ZEMLE» в 1999 году при поддержке Гёте-института и поездки Кинетического театра и Центра современного искусства из Екатеринбурга на фестиваль Dance Umbrella – при поддержке Британского совета в 1990 и 2000 годах). Об институциональном признании современного танца можно судить по событиям

---

<sup>12</sup> Обзоры гастролей Кинетического театра за рубежом см.: [18; 19; 20].



1999 года, когда в программу «Первого Европейского фестиваля современного танца» (EDF), организованного Музыкальным театром имени Станиславского и Немировича-Данченко, были приглашены российские коллективы,<sup>13</sup> и 2000 года, когда премия «Золотая маска» ввела номинацию «Современный танец». Как было сказано выше, впервые спектакль современного танца «Вид русской могилы из Германии» Кинетического театра Александра Пепеляева был отобран в программу конкурса в номинацию «Новация» в 1999 году.

### **Заключение**

В 90-х годах XX века, несмотря на устойчивость сформировавшихся звеньев инфраструктуры в области современного танца, только энтузиазм и желание практиков создавать новое танцевальное искусство способствовали преодолению сложностей, связанных с отсутствием государственной поддержки. Официально в то время существовали только два коллектива – Челябинский театр современного танца и Камерный балет «Москва», в 2000 году к ним присоединился «Пермский балет» Евгения Панфилова. Благоприятных институциональных возможностей для организации художественного процесса не существовало. Трудность полноценной творческой реализации состояла в необходимости создания открытых площадок и устойчивых механизмов финансирования, а также образовательных зон для профессионального развития. Труд исполнителей не оплачивался, поэтому им необходима была параллельная занятость. Эти аспекты влияли на качество художественной продукции и создавали сложности в признании современного танца на государственном уровне. В отличие от зарубежных фестивалей, за участие в мероприятиях на территории России вознаграждение не предполагалось. Но фестивальные площадки являлись часто единственным местом, где можно было показывать свои работы, а также общаться с коллегами из других регионов. Институционально российская сторона не была заинтересована в покрытии расходов для участия русских коллективов в международных фестивалях. Вместе с тем, российский современный танец уверенно вошёл в мировой контекст [см. об этом: 22; 23; 24]. Большую роль в этом сыграли зарубежные институты и единичные административные инициативы российской театральной системы. И если о признании на государственном уровне в начале 2000-х годов говорить ещё рано, то в качестве результатов

---

<sup>13</sup> См. об этом на интернет-портале Радио «Орфей» [21].

1990-х годов можно назвать развитие образовательной системы и появление сетевых организаций, таких как, например, «Объединение театров танца ЦЕХ» в Москве [о появлении ЦЕХа см.: 25].

Феноменальная настойчивость, с которой практики продолжали заниматься и развивать современный танец в России в 1990-х годах, представляет интерес для дальнейшего рассмотрения [см. об этом также: 26]. Возможно, ключ к осмыслению этого вопроса находится в истории, в настроении преодолеть последствия застойного периода, в личных качествах людей, которые хотели революционных изменений в состоянии современного танца в России. Или это присуще самой природе современного танца, – такого, который современен настоящему и вне зависимости от конкретного периода «современности» заключён в предметном осмыслении застывших, не подвергающихся сомнению эстетических форм, в желании выйти за пределы, в которых тело, танец и движение наделяются смыслом и подтекстом [см. об этом: 27].

### Список литературы:

1. Курюмова Н. В. Современный танец в культуре XX века: Смена моделей телесности: Автореф. дис. ... канд. культурол. Екатеринбург, 2011.
2. Курюмова Н. В. Современный танец как культурный микрокосм: Телесные модели на рубеже модернистской / постмодернистской культур // Вестник Гуманит. ун-та. 2014. № 1 (4).
3. Васенина Е. Российский современный танец: Диалоги. М.: Emergency Exit, 2005.
4. Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце: Учебное пособие. М.: ГИТИС, 2011.
5. Проект Александра Пепеляева. URL: <http://www.sleepdancers.ru/kinetic/index.html> (дата обращения: 01.09.2017).
6. Меньшиков Л. А. Прагматика понимания текстов постмодернистской культуры // Человек. Культура. Образование. 2015. № 4 (18). С. 62–74.
7. Меньшиков Л. А. Неуловимое эстетическое в пространстве антиискусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 6 (41). С. 180–187.
8. Богданова Л. А. Постмодернизм и современная хореография // Вестник Казанск. гос. ун-та культуры и искусств. 2006. № 4.
9. Соколова О. В. Авангардная партитура онтологического мифа: Геннадий и Алексей Айги // Русская литература в XX веке: Имена, проблемы, культурный диалог. 2008. № 9.
10. Васенина Е. История матрёшки // Театр. 2015. № 20.
11. Герд О. Дело в шляпе // Время новостей. № 194. 26.12.2000. URL: <http://www.vremya.ru/print/4924.html> (дата обращения: 01.09.2017).
12. Сайт танцевальной компании По.В.С.Танцы. URL: [www.povstanze.ru](http://www.povstanze.ru) (дата обращения: 01.09.2017).
13. Президент. Общественно-политическая газета. URL: <http://www.prezidentpress.ru/news/4010-nikolay-basin-vernost-luchshim-tradiciyam-russkogo-iskusstva-bale>

ta.html (дата обращения: 01.09.2017).

14. Класс экспрессивной пластики. «Про-движение». URL: <http://www.theatre.ru/pro/participants/moskva.html> (дата обращения: 01.09.2017).

15. Елена Богданович. URL: <http://www.elenabogdanovich.com/about-me> (дата обращения: 01.09.2017).

16. Международный фестиваль современного танца в Витебске. URL: <http://www.artmark.mm.by> (дата обращения: 01.09.2017).

17. РИА «Новый Регион» (Новый день). 14.12.1999. URL: [https://urfo.org/ekb/13\\_7282.html](https://urfo.org/ekb/13_7282.html) (дата обращения: 01.09.2017).

18. *Meisner N.* Their art belongs to Dada // *The Independent*. 31.10.2000. URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/their-art-belongs-to-dada-5368767.html> (дата обращения: 01.09.2017).

19. *Wezemann A.* East of Eden: Choreographers showcase // *Ballet international / Tanz aktuell*. 1999. October.

20. *Old E., Gilpin A.* Dance Umbrella // *Dance Europe*. 2000. December. № 36.

21. Интернет-портал Радио «Орфей». 28.06.2011. URL: <http://www.muzcentrum.ru/news/2011/06/4275-baletnyj-festival-danceinversion> (дата обращения: 01.09.2017).

22. *Богданова Л. А.* Современный российский танец в поиске культурной самоидентификации // *Вестник Вят. гос. ун-та*. 2009. Т. 4. № 3.

23. *Никитин В. Ю.* Современный танец в России: Тенденции и перспективы // *Вестник Мос. гос. ун-та культуры и искусств*. 2013. № 2 (52).

24. *Mackrell J., Craine D.* Russia and USSR // *The Oxford Dictionary of Dance*. Oxford: OUP Oxford, 2010.

25. *Ковальская Е.* «Цех» звучит индустриально // *Театр*. 2015. № 20.

26. *Музеева Е. О.* Мысли вслух (размышления о современном танце) // *Вестник Казан. гос. ун-та культуры и искусств*. 2006. № 5.

27. *Габидуллина А. Ф.* О современности «современного» танца // *Вестник Казан. гос. ун-та культуры и искусств*. 2006. № 5.

## РЕВОЛЮЦИОННЫЕ АТТРАКТОРЫ НОВОЙ МУЗЫКИ

**Т**ермин «революция» используется для объяснения процесса формирования идей в науке (Т. Кун и технологический детерминизм), применяется в теориях хаоса – в качестве обозначения частного случая бифуркации [1] и даже в качестве основания для зарождения цивилизации (историк Г. Чайлд). Он также употребим и для описания технологического скачка, произошедшего в Новой музыке и последовавшего за ним процесса трансформаций, растянувшегося на XX и XXI века.

### Искусство и революция

Искусство и революция тесно взаимосвязаны. Как писал Л. Д. Троцкий в своей работе «Искусство и революция», искусство воплощает в себе «потребность человека в гармонии и полноте существования, т. е. как раз в тех высших благах, которых его лишает классовое общество» [2]. Акт творчества всегда носит протестный характер по отношению к действительности: «Каждое новое течение в искусстве начинало с возмущения» [2]. Протест может быть сознательным или бессознательным, активным или пассивным, оптимистическим или пессимистическим. Троцкий говорил, что «функция искусства определяется его отношением к революции», этим оно помогает найти выход из кризиса культуры, которая не может выйти из него сама.

Р. Вагнер в одноимённом эссе, написанном значительно раньше, утверждает, что «только Революция, а не Реставрация может дать нам вновь величайшее произведение искусства» [3, с. 15]. Таким образом, очевидна справедливость высказываний относительно революционной силы искусства, и в особенности это справедливо в отношении искусства авангарда. Общими чертами для авангарда в целом являются отказ от культурного наследия и отрицание преемственности в художественном творчестве. Очевидными факторами становятся сочетание деструктивного и созидательного начал, воплощение духа нигилизма и революционной агрессии в творческой энергии, направленной на создание чего-либо принципиально нового. Американский социолог Джон Форан разделяет понятия модерновых и постмодерновых революций, полагая, что сегодня эпоха модерновых революций окончена [4, р. 29]. Если связать революцию с процессом модернизации, становится очевидным, что на смену модерновым обществам, которые соотносятся с индустриаль-

ным способом производства, приходят постмодерновые общества. Этот тип сложно определить по ассоциации с технологией или способом производства. В эпоху глобализации понятие революции как борьбы за власть и ожидания всеобъемлющих изменений оказывается неактуальным. Между тем, глобальные перевороты в интеллектуальной, научной и общественной сферах принимают революционный характер и приобретают тенденцию к повторению [5].

Целью настоящей статьи является анализ системообразующих свойств новой музыки в контексте глобальных преобразований, определяемых термином «революция» – как в общественных процессах (политической, экономической областях), так и в интеллектуальной сфере. При этом в фокусе анализа оказываются модерновые революции (как отправная точка новаций, осуществлявшихся впоследствии), так и постмодерновые (такие как когнитивная революция).

### **Великая индустриальная революция**

Одной из первопричин революционных преобразований в области звука явился промышленный переворот или Великая индустриальная революция в её второй фазе.<sup>1</sup> Индустриализация и переход к массовому освоению поточного производства, широкое применение электричества существенным образом изменили как общую, так и звуковую картину действительности. Фактически бесшумное существование человечества в древние времена сменилось появлением различных шумов индустриального происхождения, рёва автомобилей и авиамоторов. «В древности жизнь была полностью беззвучна. В XIX веке, с изобретением машин, был порождён Шум. Сегодня Шум торжествует и безраздельно властвует над чувствами человека» [6]. Начало XX века ознаменовалось потрясением основ сложившихся в вековой практике представлений об искусстве. Глобальные политические катаклизмы, развитие технологий, насыщение звукового фона новыми звуками индустриального происхождения оказали мощнейшее влияние на композиторское творчество и музыкальное искусство в целом.

Итальянский футурист Л. Руссоло в своём трактате «Искусство шумов» определил эти метаморфозы как закономерный процесс. Будучи причастным к эпохальному развороту музыкального искусства в сторону шумовой природы материала в противовес автономии звукового то-

---

<sup>1</sup> Первую Великую промышленную революцию хронологически определяют в рамках перехода от ручного труда к машинному в XVIII–XIX веках.

на, именно Руссоло стал одним из основоположников шумовой трактовки звука в новой музыке. Манифест Руссоло «Искусство шумов» определил развитие конкретной музыки П. Шеффера, а затем и конкретной инструментальной музыки немецкого композитора Х. Лахенманна. В «Искусстве шумов» автор утверждает первенство шума. Музыкальная эволюция следовала параллельно развитию машин, полагал Руссоло, а машины создали яркое разнообразие и «конкуренцию шумов», где монотонный скудный звук больше не интересен. Теперь «порочный круг» чистых звуков разорван, и путь открыт для завоевания бесконечного разнообразия «шумового звука». Звук как «вещь в себе» – случайный элемент, в повседневной жизни легко узнаваем. Сегодня шум стал побочным явлением технического прогресса в жизни и источником творческого вдохновения в области композиторской практики [6, р. 5]. Аналогичная идея использования шумов в музыкальной композиции была воплощена и в русском футуризме – в «Симфонии гудков» Арсения Авраамова [6, р. 5], в которой звучали и заводские, и автомобильные, и паровозные гудки, а также сирены, звуки артиллерийских орудий, авиации, пулемётных очередей, колоколов, духовых оркестров и, кроме того, изобретённый самим Авраамовым специфический инструмент под названием «Магистраль». Симфония, исполнение которой было приурочено к пятилетней годовщине революции в 1922 году, охватывала всё городское пространство. Революционный контекст усиливался использованием в качестве эпиграфа революционного стихотворения А. Гастева «Гудки».

Один из самых значительных революционеров в новой музыке – американский композитор Дж. Кейдж – обратил внимание на звук как «шум бытия» и понял его эстетическую ценность, где музыка или, во всяком случае, то, что он под ней подразумевал, была ценнее авторских амбиций: «Где бы мы ни были, что бы мы ни слышали, это в основном шум. Когда мы игнорируем их, они беспокоят нас. Когда мы слушаем их, они восхищают нас. Гул грузовика на скорости пятьдесят миль в час. Помехи между радиостанциями. Дождь. Мы хотим завладеть этими шумами, контролировать и использовать их – не как акустические эффекты, а как музыкальные инструменты» [7, с. 13].

Параллельно с новациями Дж. Кейджа, его идеями самооценности шума и тишины в качестве полноценного музыкально-звукового материала, с 1950-х годов развивается конкретная музыка. Конкретная музыка П. Шеффера и П. Анри в качестве цельной концепции не получила развития, так как основой композиторского интереса стала интенсивно

развивающаяся с 1950-х годов электронная музыка, которая была источником идей и получила статус «творческой лаборатории», где формировались все революционные новации инструментальной музыки второй половины XX века. Среди них следует назвать следующие: коллажность, документализм (возможность сочетания любых материалов различной природы); генерирование композиции – составление «матрицы»; работа с объёмным звуком, звуковыми массами, облаками и гроздьями, генерирование звукового пространства; работа с внутризвуковым пространством посредством применения спектрального анализа звука; взаимодействие живого звука и его преобразований в реальном времени («live electronic»).

Определение «конкретной музыки» (*Musique Concrete*), данное Шеффером, утверждает независимость от звуковых абстракций в использовании конкретных звуковых объектов, заимствованных из окружающей реальности. Структурной единицей становится «звуковой объект» (*Objet Sonore*), основывающийся на перцептивных качествах. Любое звуковое событие, отчуждённое от порождающего его источника и физического акта, – *Objet Sonore* – обретает новый смысл в особом контексте конкретной музыкальной композиции. Контекстуальный аспект играет основополагающую роль в превращении звукового объекта (*Objet Sonore*) – в музыкальный (*Objet musical*). Принцип мышления звуковыми объектами впервые был предложен Шеффером в его работе «Исследование конкретной музыки» [8] и затем развит в «Трактате о музыкальных объектах» [9]. Виды манипуляций со звуковыми объектами, их классификация описаны в последней части первой работы, озаглавленной «Эскиз сольфеджио конкретной музыки». В процессе трансформации звукового объекта в музыкальный контекст он анализируется с мелодической, гармонической и динамической позиций, что позволяет сформировать его характеристики и осмысленно работать с ним. Шеффер особую роль отводит теоретическому описанию звуковых объектов, так как видит необходимость в заполнении «пустот» между музыкальной акустикой и собственно композиторской практикой [9]. Прежде всего, композитора интересует морфология звуковых объектов, которая в дальнейшем сводится к изучению внешних сторон: «общей конфигурации звука, добавления возможных функций, пластики движения, динамических волн и вибраций» [10, р. 86]. Смысловой доминантой становится коррелят контекста и композиторских намерений. В выборе описательных критериев П. Шеффер опирался на психоакустические особенности восприятия.

Основным творческим методом конкретной музыки Шеффера, оперировавшего записями звуков, стало проигрывание с изменением скорости и в обратном направлении, закольцовывание (изготовление звукового «кольца» или «петли»), нивелирование фаз возникновения (атаки) и затухания звука, наложение различных звуковых пластов друг на друга. Ф. Бейль утверждал, что конкретная музыка вовсе не была музыкой шумов. Она использовала все доступные ресурсы – все звуки окружающего мира: «Звуки конкретной музыки подобно фотографиям и фильмам несут в себе смысл и значение. Они показывают жизнь в соответствии с нашим опытом проживания в повседневном мире» [11]. Согласно теории Шеффера, звуковой объект (звуковое событие), который отделён от физического аспекта, его порождающего, способен обрести новый смысл в новом контексте [8]. Шеффер обратился к поискам новой звуковой семантики, обеспечивающей иной контекст звукошумового материала, предложив идею мышления звуковыми объектами в «Трактате о музыкальных объектах». Звуковые объекты он классифицировал по типологическим и морфологическим критериям.

Конкретная музыка Шеффера и Анри, в которой взаимодействовали электронная и инструментальная музыка, продолжает развитие в последней трети XX века в творческой концепции «конкретной инструментальной музыки» (*Musique concrète instrumentale*) немецкого композитора Х. Лахенманна. Его творческие идеи не менее революционны: он предлагает кардинальное переустройство самих основ слушательского восприятия, представив в качестве одного из основных эстетических критериев понимания красоты – отказ от привычки. Продолжение идеи воздействия музыки, созданной в лаборатории, на инструментальную заключается в использовании чисто инструментальных средств и опоре на энергию исполнительского жеста, без которой, с позиции немецкого композитора, звук мёртв. Используя будничные звуки шумовой реальности, композитор фиксирует её в виде так называемого «акустического протокола» [12, s. 43].

Электронная музыка, оказавшаяся неактуальной для Х. Лахенманна, предпочитавшего энергетическую силу исполнительского жеста в противовес запертому в колонки звуку, также развивалась на фоне революций XX века. Одной из первых ступеней в создании электронных инструментов стало появление терменвокса в начале 1920-х годов. Идея пришла к создателю инструмента – Льву Термену – вскоре после большевистской революции, когда он работал над созданием электронного прибора для измерения плотности газов. В 1922 году он продемонстри-



ровал своё изобретение вождю мирового пролетариата, сыграв В. И. Ленину несколько пьес, включая «Лебедя» К. Сен-Санса. На Ленина инструмент произвёл неизгладимое впечатление, и он даже сам пытался на нём играть. В течение всей своей жизни Термен усовершенствовал терменвокс. Изобретения и идеи выдающегося учёного открывают новые пути в эпоху «цифровой революции» начала XXI века. Одной из таких идей становится управление системой воспроизведения звука посредством взгляда (а точнее, с помощью фотоэлемента, отслеживающего перемещение зрачка), а в другом варианте – с помощью биотоков. Подобные эксперименты приобретают особую актуальность в настоящее время и вливаются в концепцию биомузыки. В биомузыке применяются оптические датчики, световые арфы, потолки, заполненные инфракрасными детекторами, различные электромагнитные, ёмкостные системы, системы регистрации биопотенциалов.

Идеи биомузыки в последней трети XX века развиваются в творчестве американского композитора-экспериментатора Элвина Люсьера. Один из примеров – «Музыка для исполнителя соло» (Music for Solo Performer), идею которой предложил Э. Дьюан – учёный, занимавшийся исследованиями биопотенциалов мозга.

Сам Э. Люсьер никогда не был ни конструктором, ни акустиком. Первым исполнителем перформанса «Музыка для исполнителя соло» стал Дж. Кейдж, что во многом и определило счастливую судьбу проекта. С помощью электрода, прикреплённого к голове исполнителя, снималась электроэнцефалограмма, а усиленный при помощи специального прибора сигнал раскачивал диффузоры шестнадцати низкочастотных динамиков, которые, прикасаясь к различным ударным инструментам, заставляли их звучать.

При некоторой тренировке исполнитель пытался контролировать свои биопотенциалы, произвольно включая «альфа-ритм», возникавший в состоянии с закрытыми глазами и соответствующий устойчивым колебаниям высокой амплитуды с частотой около 10 герц, которые производили эффект быстрого тремоло ударных. Таким образом, перформанс стал абсолютно самодостаточным процессом, который мог развиваться по собственным законам, без участия композиторской или исполнительской воли. Сегодня «биомузыка» использует биопотенциалы человека для создания интерактивных систем. Исследование процессов познания, ментальных репрезентаций, символов и стратегий посредством звука связано с явлением когнитивной революции.

### **Когнитивная революция**

Когнитивная революция (или когнитивный поворот) явилась ответом на попытки рассмотреть деятельность человека на основании общих законов, действенных для всех биологических видов, вне зависимости от содержательной составляющей. Прежние попытки открыть общие логические законы, которые были бы действенными для всех биологических видов, оказывались неактуальными, и когнитивная революция приняла антибихевиористский вектор. Свершившаяся в 1956–1970-х годах, она послужила основанием для кардинальной смены научной парадигмы, образованной стремлением объяснить мыслительные процессы через «правила преобразования мысленных представлений». Аксиомы когнитивизма предопределяются их междисциплинарной направленностью, так как парадигмы мышления универсальны. В 1960-х годах выдающийся американский математик У. Гренандер создал основания теории паттернов, построенной на исследовании нейронных сетей, для определения фундаментальных законов организации систем обработки информации, включая человеческий разум. Развитие теории информации и кибернетики создало необходимость экспериментов в области внимания и распознавания образов, что способствовало развитию когнитивной психологии. Освоение искусственного интеллекта на основе эффективных моделей человеческих познавательных механизмов спровоцировало всесторонний интерес к когнитивистике. Разрыв со слушательским восприятием, наметившийся в новой музыке с начала XX века, создал для композитора необходимость поиска факторов воздействия на восприятие.

Композиторы новой музыки определяют свою творческую позицию, ориентируясь на специфику слушательского восприятия, которая основывается на когнитивных моделях. Универсальной структурой, когнитивным конструктором и одновременно основным инструментом для конструирования содержания в новой музыке становится фрейм. В системном анализе, искусственном интеллекте, инженерии знаний фрейм – это структура, содержащая описание объекта в виде атрибутов и их значений. В социологии и психологии фреймом называют целостность, в рамках которой люди осмысливают себя в мире.

В характеристиках звуковых семейств Х. Лахенманна, которые он предлагает для описания своей методологии построения материала конкретной инструментальной музыки, также фигурирует фреймовая парадигма, где фрейм – это «звуковое семейство», и структура («временная сетка»), и схема-диспозиция (полифония расположений) [13, с. 335].

Инструментом упорядочивания временного процесса для Лахенманна становится так называемая временная сетка (Zeitnetz) – серийно пермутированный ряд объектов. Сетка регулирует вступление и исчезновение различных звуковых семейств, точки максимального напряжения и спада. Временная сетка располагается над звуковым пространством сочинения и имеет характер скрытого руководства. В партитурных эскизах композитором она отмечена отдельной строчкой. По словам композитора, «артикулирующие время элементы, имеющие свойство крайне нерегулярного пульса, протекают почти тайно и с самого начала регулируют целое» [14, с. 46].

Творческая концепция австрийского композитора Бернхарда Ланга ориентируется на когнитивные модели киноискусства экспериментального режиссёра Мартина Арнольда [15]. Для композитора концепция «мир как кино» составляет основу восприятия.<sup>2</sup>

В кинематографе кадр – множество, состоящее из элементов, которые сами входят в подмножества – утверждает в своём трактате, посвящённом кино, Жиль Делёз. Пазолини называет такие единицы кинемами [17, с. 42]. Принцип единицы – «кинемы», избранный в качестве минимальной звуковой составляющей, у Б. Ланга воплощается в идее акустического стоп-кадра, который также обладает сложной организацией. Ранее память сэмплера компьютера была весьма ограничена, и музыканты в экспериментах были вынуждены оперировать короткими петлями, продолжительность которых лежала между пятьюдесятью и пятью тысячами миллисекунд и соответствовала диапазону кратковременной памяти. Этот принцип привлекает композитора именно когнитивными позициями. Он выделяет три типа временных петель, фигурирующих у М. Арнольда (и превращающихся в замкнутые акустические стоп-кадры Б. Ланга): 1) гранулярные петли (до пятидесяти миллисекунд, а иногда и немного больше), 2) экстрагранулярные петли типа «микроизображения» (от пятидесяти миллисекунд – до семи тысяч миллисекунд) – узнаваемый образ с характерным визуальным жестом или с ярким элементом музыкальной фразы, 3) экстрагранулярные петли типа «макроизображения» (более чем семь тысяч миллисекунд). В последних последовательность «изображений» жестов и становится структурой. Эти петли труднее распознать и запомнить, так как они ускользают от восприятия, – утверждает Б. Ланг [15]. В его творчестве основной единицей восприятия становится акустический стоп-кадр, заим-

---

<sup>2</sup> Об этом подробнее: [16].

ствованный из кинематографа, располагающийся в соответствии с принципом короткой схемы памяти.

Принцип коротких схем памяти возникает и в творчестве итальянского композитора Сальваторе Шаррино. Идея музыкального творчества Шаррино сосредоточена на ментальной репрезентации абстрактных звуковых фигур (структур), идентичных фигурам изобразительного и декоративно-прикладного искусства, а также архитектуры. Их удержание в памяти и создание особых когнитивных стратегий составляют основную идею этой теории. С позиции композитора музыка принадлежит к универсальной познавательной деятельности.<sup>3</sup>

Парадоксальная анти-риторика Шаррино разъединяет понятие риторической фигуры, заимствованное из эстетики барокко: «фигура» становится основным элементом концепции, а риторика, но со знаком отрицания – её основной идеей. Избегая семантики, композитор ищет кратчайший путь к перцепции, то есть основывается на физическом воздействии звука, без его переосмысления. В основу восприятия ставится идея телесности и «тела» (*le corps propre*), которая используется для определения бытия в мире экзистенции у М. Мерло-Понти. Он утверждал, что феноменологическая редукция учит с недоверием относиться к «непосредственной» данности мира. Вместе с тем, человек всегда принадлежит миру и «важнейшим уроком» редукции является её принципиальная невозможность, ибо «феноменологически понимаемый мир есть смысл, просвечивающийся в пересечении опыта “я” и опыта “другого”, в их взаимном переплетении; смысл неотделим от субъективности и интерсубъективности» [24, р. 15]. Взаимодействие композитора, исполнителя, инструмента и слушателя образует своеобразное «феноменологическое тело», для которого понятие редукции неприемлемо, и именно в этом тесном взаимодействии композиторы новой музыки находят ключ к слушательскому восприятию. Для моделирования способов слушательского восприятия композитору необходимо выйти за пределы собственных индивидуальных представлений и совершить попытку в этой телесной беспредельности постичь возможные «перцептивные рычаги».<sup>4</sup> Таким образом, музыка как обмен вибрациями между композитором и слушателями строится на проектировании моделей работы сознания, мышления и памяти. Одним из репрезентантов

---

<sup>3</sup> Об этом подробнее [18].

<sup>4</sup> С. Шаррино вводит понятие «перцептивных троп» – рычагов для слухового восприятия, которые композитор должен наметить в своей акустической концепции, чтобы быть адекватно воспринятым аудиторией. См. об этом: [25].

в творчестве Шаррино кратчайших путей восприятия становится концепт «форм с окнами». «Формы с окнами» проецируются на концепт всемирной паутины, который коренным образом трансформировал современные принципы мышления. Основная идея, артикулированная Шаррино при помощи этой ассоциации, заключается в принципе «разрыва», который характеризует когнитивную специфику современного индивидуума. Этот принцип определяет и парадоксальную смысловую логику композитора, где в поверхность «фигуры» вторгается разрыв, спровоцированный появлением окон [19, р. 97–148]. Этот принцип соответствует фрагментарности сознания, присущей как современному искусству, так и новой музыке в целом. Отвергая предположения, что современная мысль произведена технологией, а сегодняшнее искусство является плодом наукообразного мышления, композитор фокусирует своё внимание на фотографическом искусстве и возможностях современного телевидения, а также на особенностях современных компьютерных технологий и их различных свойствах, открывающих новые горизонты понимания. Фотография способна уловить застывшее время, а телевидение может заставить нас интерферировать между различными временными и пространственными величинами: программы идут параллельно, поэтому можно осуществлять переход от одной к другой, образуя прерывность. Операционная система Windows основывает свой интерфейс на форме окна. У нас появляется возможность открывать множество окон одновременно, что позволяет вызывать различные программы одним только «кликом» по соответствующей иконке. Понятие разрыва поверхности, вмешательства множества точек зрения, соединение перспектив и далёких событий, переместившихся в общий отрезок времени, – всё это является концептуальным контекстом формы в окнах [19, р. 97–148].

Обращение звука к восприятию, его направленность к реципиенту создают две принципиально различные экзистенциальные формы звука, первая из них – звук как физический объект или звук-клетка, вторая форма – это звук, адресованный слушателю как выражение композиторского намерения. В классической гармонии диалектика диссонанса и консонанса была основным фактором восприятия: напряжение – разрешение, неустой – устой. В новой музыке понятие «диссонанс» приобретает разнообразные формы. Одной из таковых становится когнитивный диссонанс – *звукового объекта и восприятия*. Звуковой объект, перемещённый в музыкальный контекст, в соответствии с эмансипацией шума, ставшей завоеванием авангарда начала XX века, перемещается

в особый контекст, в результате которого создаётся резонанс – следствие когнитивного диссонанса. В этом взаимодействии объекта и восприятия основными факторами становятся узнавание звука, его интеллектуальная сегрегация и неожиданный результат.

Подобная когнитивная стратегия используется в творческой концепции австрийского композитора Питера Аблингера. Композитор утверждает, что его стратегия основывается на обмане ожиданий, что «то, что вы видите или слышите, в действительности является не тем, что вы видите или слышите. Это своего рода обратное искусство, как нечто отрицательное или скорее дополняющее». Композитор полагает, что в этом непрямом воздействии на реципиента и заключается кардинальное отличие искусства от ремесленничества, ибо «искусство существует именно там, где визуальный или звуковой сигнал прекращается» [20]. «Творческое кредо» Аблингера опирается на соответствующую когнитивную стратегию, которая состоит в смысловой инверсии звукового восприятия: *не слышу, но ощущаю; не вижу, но чувствую*. Образная стихия композитора столь же революционна, сколь и его концепция, испытавшая на себе косвенное воздействие когнитивной революции. В гигантском цикле, объединяющем множество разноплановых композиций под общим названием «Quadraturen I», композитор обратился к архивным записям речей революционных деятелей. Аблингер описал общую концепцию цикла следующим образом: «Фонореализм – это название, которое я дал методу, стремящемуся визуально представить любой тип записанного звука. Это сопоставимо с явлением зернистости изображения в фотографии. Идеи технической реализации возникли после того, как я познакомился с возможностями особой фильтрации звука в Экспериментальной студии Фрайбурга. Это программное обеспечение позволяет реализовать своеобразную “функцию замораживания” звука, которая представляет своего рода “спектральный экран” (как визуально, так и аналитически)» [20]. Для всего спектра звука была разработана специфическая концепция временного «экранирования», то есть серии более или менее быстрых статических анализов. В начале 1997 года технически стали возможны первые двумерные экраны в реальном времени и с этого момента стартовал цикл «Quadraturen».

### **Образы революции**

Во второй части цикла «Quadraturen II» («Raum der Erkenntnis/Vertreibung» – «Пространство ознакомления») базовым материалом становятся речи выступлений В. И. Ленина, А. Гитлера, М. Ганди, Ф. Кастро,

М. Л. Кинга и Д. Ф. Кеннеди. Все они помещены в единую замедленную временную сетку. Эта звуковая инсталляция включает шесть громкоговорителей, по одному для каждого политического деятеля. Громкоговорители в помещении располагаются над слушателем. Каждый громкоговоритель расположен на отдельном постаменте с табличкой, а табличка меняет представление слушателя о звуке – то есть способствует механизму узнавания. Когда человек входит в помещение, где происходит звуковая инсталляция, он погружается в относительно громкий, заполняющий комнату единый шум, внутри которого он чувствует себя вполне комфортно. После некоторого привыкания начинают отделяться разные сигналы, шум разделяется на шесть каналов. Это становится идеальным моментом, чтобы обнаружить небольшие надписи, прикреплённые к колонкам: каждая из них невелика, а буквы слишком мелки. Чтение требует от слушателя максимального приближения, в результате прочитывается одно из шести имён людей, ставших основными героями и звуковыми образами композиции: Ленина, Гитлера, Ганди, Кинга, Кеннеди, Кастро.

Композиция *Quadraturen III*, в отличие от неподвижных и законченных пьес *Quadraturen I* и *II*, представляет собой открытую форму. Поэтому *Quadraturen III* состоит из варьiruемого количества инсталляционных частей для фортепиано, управляемого компьютером. Все части композиции связаны с воспроизведением конкретных звуков, уличного шума, речи, реальности – через звуковой репертуар фортепиано. «*Fidelito / La Revolución y las Mujeres*» («Фиделито / Революция и женщины») использует в качестве звукового материала речь Фиделя Кастро, произнесённую во время конгресса «Революционные женщины Кубы» в 1974 году. Все звуки пьесы связаны с прямой передачей звуков записи: иглой проигрывателя, царапинами пластинки, её содержанием – голосом Фиделя Кастро, – чередующимся со звуками аплодисментов и ликованием женской аудитории. Все эти шумовые объекты транслируются через игру на фортепиано, которое соединено с компьютером. Передача звука аналогична манипуляциям с сеткой или, если проводить аналогии с фотографией, – увеличению или уменьшению зерна, изменению контраста между фоном и объектом, который тоже становится фоном. Большая зернистость – замедление темпа, меньшая – ускорение.

*Революционные образы* для новой музыки с её антибуржуазной направленностью, отрицающей прежние стереотипы «прекрасного», остаются неизменно актуальными. Х. Лахенманн неоднократно отмечал в качестве своих эстетико-философских приоритетов стремление к ко-

ренному слову стереотипов «прекрасного», присущих буржуазному искусству. Идеи Кристофера Кодуэлла – известного английского философа, писателя, поэта, теоретика и критика – относительно универсальности буржуазного искусства, его неизменности, сказочности, наполненности миражами, призванными дать обманчивое удовлетворение инстинктам «общества потребления», оказались весьма актуальными для Х. Лахенманна. В результате этого идеологического пересечения появляется композиция «Салют Кодуэллу» для двух гитаристов.<sup>5</sup> С точки зрения Кодуэлла, потребительское отношение к художественному творчеству – это своего рода «опиум для народа», который даёт «искусство, рисуящее искажённый мир, ибо мир действительно искажён» [21, с. 45]. В своих эстетических эссе, таких как «Иллюзия и действительность» [21], он высказывался о том, что искусство – это общественно упорядоченное стремление к примирению с самим собой, действующее в качестве «проводника иррациональной защищённости». Альтернативой такому пониманию искусства может стать попытка оторваться от общественных норм. Ещё в годы учебы у Л. Ноно, также стремившегося к политической ангажированности в своей музыке, обращённой к светлым коммунистическим идеалам, Лахенманн учился новому звуковому восприятию, из которого изгонялись все возможные элементы буржуазности. «Иллюзия и действительность» – текст, на который Х. Лахенманн написал свою композицию, – был интересен и близок композитору по содержанию, а смысл он стремился донести до слушателя не только звуковыми образами, но и посредством точной передачи идей трактата энергией исполнительского жеста.

Противопоставление новой музыки буржуазной культуре с её эстетическими ориентирами, не приемлемыми для современной художественной практики, составляет важнейшую часть концепции нового искусства, ориентированного на революционные преобразования. В потоке новых идей и чередовании постмодерновых революций очевидным фактором становится совокупность условий, определяющих путь эволюции. Зоны аттракторов составляют поворотными точками в развитии новых технологий, научными открытиями и стремлением к инновациям. Аттракторы втягивают в себя различные траектории, которые в конечном итоге определяются теоретиками новой музыки как направления, школы и авторские музыкально-теоретические системы.

---

<sup>5</sup> Подробный анализ композиции Х. Лахенмана «Салют Кодуэллу» см. в статье: [22].



**Список литературы:**

1. *Афанасьева В. В.* Детерминированный хаос: От физики к философии. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2001.
2. *Троцкий Л. Д.* Искусство и революция. URL: [https://www.1917.com/Marxism/Trotsky/BO/BO\\_No\\_77-78/BO-0672.html](https://www.1917.com/Marxism/Trotsky/BO/BO_No_77-78/BO-0672.html) (дата обращения: 10.08.2017).
3. *Вагнер Р.* Искусство и революция. URL: <http://wagner.su/book/export/html/348> (дата обращения: 10.08.2017).
4. *Foran J.* Revolution in the making of the modern world // Revolution in the making of the modern world: Social identities, globalization, and modernity / Ed. by J. Foran, D. Lane, A. Zivkovic. N. Y.: Routledge, 2008.
5. *Меньшиков Л. А.* История культуры как «вечное возвращение» стиля // Вестник Санкт-Петерб. ун-та. Серия 2. История. 2006. № 2. С. 115–126.
6. *Russolo L.* The Art of Noise: Futurist manifesto 1913. N. Y.: Something Else Press, 1967.
7. *Кейдж Дж.* Тишина. Лекции и статьи. Вологда: Библиотека московского концептуалиста Германа Титова, 2012.
8. *Schaeffer P.* A la recherche d'une musique concrete. P.: Seuil, 1952.
9. *Schaeffer P.* Traité des objects musicaux. P.: Seuil, 1977.
10. *Schaeffer P.* La recherche musicale. P.: INAGRM, 1983.
11. *Смирнов А. В.* Конкретная музыка. Термен-центр электроакустической музыки. URL: <http://asmir.info/lib/muconcr.htm> (дата обращения: 10.12.2017).
12. *Lachenmann H.* Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. Wiesbaden: Breitkopf&Härtel, 1996.
13. *Амрахова А. А.* Ментальное формообразование: До музыкального... вместо музыкального... музыкального? // *Амрахова А. А.* Наука без границ: Сборник статей к 15-летию журнала MusiqiDunyasi. М., 2015.
14. *Колико Н. И.* Хельмут Лахенманн: Эстетическая технология. Дис. ... канд. иск. М., 2002.
15. *Lang B.* Cuts'n Beats: A Lensmans. View Notes on the Movies of Martin Arnold. URL: <http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/CutsAndBeatsNotesonMartinArnold.pdf> (дата обращения: 10.12.2015).
16. *Лаврова С. В.* Акустическая фотография и «loop»-эстетика. Наследие принципов экспериментального кино в новой музыке // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 3 (44).
17. *Делёз Ж.* Кино. М.: Ad Marginem, 2004.
18. *Лаврова С. В.* Натуралистическая концепция Сальваторе Шаррино // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 1 (18).
19. *Sciarrino S.* Le figure della musica: Da Beethoven a oggi. Milano: Ricordi, 1998.
20. *Ablinger P.* Texts. URL: <http://ablinger.mur.at/engl.html> (дата обращения: 15.08.2017).
21. *Кодуэлл К.* Иллюзия и действительность. Об источниках поэзии. М.: Прогресс, 1969.
22. *Лаврова С. В.* Новая музыка XXI века в контексте New Media Art // Архитектура современного искусства. Жанрово-видовые трансформации. СПб.: Академия

Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2016.

23. *Лаврова С. В.* Новая музыка в контексте терминологических проблем современного искусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 3 (38).

24. *Merleau-Ponty M.* *Phénoménologie de la perception*. P.: Gallimard, 1945.

25. *Sciarrino S.* *Carte da suono scritti (1981–2001)*. Palermo: Cidim Novecento, 2001. 462 p.

## **ЖАНРОВЫЕ ФОРМЫ ВИДЕОАРТА: ВЕКТОРЫ МЕДИАРЕВОЛЮЦИИ В ПРОЕКТАХ ФЛЮКСУС-ХУДОЖНИКОВ**

**Н**ачало использования видеотехнологий как выразительного средства визуальных искусств произвело настоящую революцию в эстетике и было связано с деятельностью флюксуса – «группы художников из Европы и США, которые разрабатывали нетрадиционные формы искусства: проводили хэппенинги, мультимедийные перформансы, занимались видеоартом, работали в эстетике “редимейд”» [16, с. 14]. В подходе к созданию видеоизображений эти художники реализовали программу, которая «объединяет эстетические принципы дадаизма, поп-арта, “искусства действия”, использует технику коллажа и фактор случайности» [16, с. 14]. Благодаря этому в соединении с достижениями экспериментального кино видеоартистские работы флюксуса стали выполняться вполне в духе общих тенденций направления, которое «произведение искусства трактует не как законченный результат творческой деятельности, а как непосредственный процесс реализации авторской концепции» [16, с. 14], то есть в акционистском ключе.

Важнейшим содержанием видеоарта стали «оригинальные эксперименты с интерактивными и игровыми возможностями видеотехнологии» [16, с. 2]. Среди задач видеоарта основное место заняла близкая к идеям флюксуса тенденция уничтожения личностного авторского начала в искусстве. Видео делало аудиовизуальные технологии доступными любому зрителю, что позволяло всякому создавать целостную картину изображаемого, находящуюся в единстве со звуком (чего не давал кинематограф, в котором техника значительно сложнее, требуется монтаж изображения и звука, записываемых отдельно друг от друга). Материальные технологии видео принесли художнику максимальное освобождение от техники исполнения произведения.

Ещё одним ценным свойством видео была возможность воспроизведения снятого произведения «онлайн», то есть в момент съёмки, посредством подключения камеры к телевизору или монитору. Видео позволило просматривать снимаемое изображение в момент его создания, что кардинально сокращало разрыв между произведением и реальностью. В этом качестве видео стало выигрышным вспомогательным средством, используемым для привлечения зрителей к процессу пред-

ставления акционистских проектов – перформансов и иных аналогичных форм: «Представители флюксуса... были первыми, кто применил коммуникационные аспекты видео для вовлечения зрителя в создание произведения» [9, с. 71]. Видеоарт и появился в ответ на потребность исследования процессов коммуникации, отразив «интерес к исследованию телекоммуникационного пространства, эстетических возможностей новых технологий второй половины XX века» [12, с. 61]. С появлением видеокамер первым способом их использования в искусстве в середине 1960-х годов стал именно этот – их применяли как средство документации перформансов. Поскольку видеотехника воспроизводит запись в режиме реального времени, синхронно с процессом съёмки, то эта технология «позволила включить зрителя непосредственно в интерактивный процесс создания произведения. Она позволяет создавать систему “замкнутого контура”» [19, с. 38]. А записанный перформанс мог быть распространён как достаточно дешёвый артефакт, что соответствовало целям флюксус-сообщества. «Видеокамера трансформировала саму природу перформанса, позволив художникам использовать качество, присущее видео – индивидуальность съёмки» [8, с. 9].

Видео стало частью перформанса, одной из форм акционистских практик. Наряду с документацией акций, в которых камера выступает как механический зритель, объективно фиксирующий происходящее, возникает ещё и иной – самостоятельный – жанр, видеоперформанс, в котором камера становится средством выразительности, участвующим в формировании образов акции. Она не только фиксирует, но и формирует художественный результат: «В процессе художественной акции исполнитель пытается выявить сущность человеческой коммуникации, разрушить устоявшиеся стереотипы, используя при этом самые разнообразные средства – от телевизионной аппаратуры (видеоперформанс) до шоковых элементов религиозно-мистических ритуалов» [18, с. 122].

Видеоперформанс посвящён, прежде всего, изучению процесса коммуникации – он исследует отношения камеры, монитора и художника, благодаря чему происходит освоение нового видеопространства. Он становится средством актуализации современных проблем – бессознательного, власти, идентичности, гендера, маргинальности. Особенно распространённым стал феминистский видеоперформанс, отличающийся автобиографичностью и персоналистическим характером. Видео приобретает положение наиболее эффективного средства манифестации социальных тем, связанных с ущемлением субкультурных групп. Структура ранних видеоработ неопределённа и неоднозначна, они напомина-

ют «красочные коллажи из движущихся картинок в большей степени, нежели целостное экранное повествование» [8, с. 13]. Видео демонстрирует изменения, произошедшие в современном искусстве вследствие появления новых технологий, которые привели к тому, что на месте «прежнего зеркала, отражавшего предмет, возникает целая сложная система зеркал, отражающая предмет, самоё себя, отражение предмета в себе, отражение себя в себе, отражение предмета в авторе, автора в зрителе, отражение отражения» [8, с. 23].

Видеоарт изменил отношение произведения к публике. Теперь зритель произвольно обрабатывает представляемый ему информационный поток, пользуясь стратегиями коммуникативных игр, вступая в интерактивное взаимодействие с концептом: «Художники стремились создавать лишь структуры... облекать эти структуры в живую плоть должен был сам зритель» [20, с. 34]. Видео стало альтернативой официальному массовому искусству, вместе с тем давая возможность использования демократичной технологии – «видео-арт присваивал себе технику телевидения, но отказывался воспользоваться его системами передачи информации. До середины 70-х годов произведения этого направления выставлялись преимущественно в галереях» [20, с. 655–656]. Так что доступность средств для съёмки и вместе с тем низкое качество снимаемого видео уничтожало искусство как музейную ценность, делало его доступным для всех, лишая качеств индустриального продукта: «Видеоарт как искусство зародился и развивался в западном мире в 60–70-х годах прошлого века на фоне распространившихся в то время студенческих движений, идеологии бунта и неортодоксальности» [6, с. 125].

Видеоартистские проекты группы «Флюксус», сформированные в виде ряда устойчивых форм в творчестве Нам Чжун Пайка, были продолжены другими участниками художественной группы. Их проекты могут быть классифицированы по ряду типов, восходящих к творчеству Пайка. Среди них выделяются видеоивенты (видеофиксация словесных акций – лекций, дискуссий, дебатов), видеоперформансы (видеофиксация перформативных акций), видеодневники (особая форма видеоивента, обработка документальных съёмок, связанных с жизненными событиями и биографиями художников), видеоинвайронменты и видеоинсталляции (использование видеосредств для преобразования пространства), видеофиксация произведений иных видов искусства.

Ряд видеопроектов в рамках флюксус-искусства был осуществлён немецким художником **Йозефом Бойсом**. Деятельность Бойса пересеклась с художественными практиками движения «Флюксус» по органи-

зационным причинам. В начале 1960-х годов Бойс начал преподавать в Художественной академии Дюссельдорфа. В это время город стал центром современного искусства, в первую очередь, именно благодаря художникам флюксуса и в особенности Нам Чжун Пайку. Их акции этого времени создавались в пространстве между границами литературы, музыки, изобразительных искусств. Бойс среди прочих тоже двигался в этом направлении, активно пропагандируя идеи изменения роли искусства в обществе, и именно на этой почве сошёлся с участниками флюксуса. Он от лица группы занимался развитием контактов с общественностью, организовывал художественные издания и магазины для распространения своих социально-эстетических идей. Параллельно с творческой деятельностью, Бойс создавал и поддерживал политические группы. Художник учредил «Организацию прямой демократии через референдум» (1970), «Свободный международный университет» (1972), чьими задачами стало раскрытие творческого потенциала в каждом человеке – это была идея, совпадавшая с чаяниями основоположников флюксуса. Он был среди основателей «Партии зелёных», самым известным свидетельством чего стал проект «7000 дубов», посаженных в Касселе для Документа 7. Бойс учил «смотреть на мир новыми глазами, видя в обычных объектах одновременно их материальную форму и следы экономической и социальной активности», что заставляло его «явно внедрять театральный перформанс в его работы», превращать их в акционистские проекты [4, р. 127].

Эта же тенденция воплотилась и в видеотворчестве Бойса. Чувство актуального и харизматичность, объединённые с открытостью к диалогу, изменили его уже и так необычный подход к искусству и принесли ему международную известность, которая среди прочего выразилась в значительном количестве снятых на видео общественных встреч и дебатов с участием Бойса, составивших особую группу видеопроектов флюксуса, – видеоивентов или видеофиксаций лекций-ивентов. Наряду с большим количеством созданных видеоработ такого рода, он использовал видео и парадоксальным образом, например, «закрывал экран телевизора войлоком и надевал боксёрские перчатки, демонстрируя свою готовность противостоять телевизионному насилию» [9, с. 114]. Видео в художественной системе Бойса в полной мере подчинено его задаче «осуществить тотальную концепцию искусства, обращённого ко всему сущему, ко всем формам жизнедеятельности. И не только к художественным формам, но и к социальным, экономическим, правовым... Все возникающие у человека сомнения сводятся к вопросам формы, в этом

и состоит тотальная концепция искусства» [11, с. 82]. И видео становится для него средством дальнейшего продвижения по пути создания тотального произведения, тождественного жизни. Его художественная деятельность и социально-политические проекты именно по этим причинам оказываются неразделимыми, а его роль во флюксусе – роль организатора и провокатора – и представляет собой антиискусство как искусство, в котором было всё – «проведение многочасовых открытых политических диалогов со зрителями, участие в политических митингах немецкой молодёжи», – что «образовало вокруг его фигуры плотную социокультурную ауру, в которой не было места разделению на низкое и высокое, на дилетантство и профессионализм, на избранность и заурядность» [21, с. 304]. Такая деятельность быстро придала Бойсу одно из лидирующих мест во флюксусе, но она же привела его и к разрыву с движением. Среди видео, сделанных при участии Бойса, самое значительное место занимают работы начала 1970-х годов. В жанре видеофиксации лекции-ивента выполнено видео *«Открытый диалог»* 1974 года, которое представляет собой чёрно-белую звуковую картину продолжительностью более ста двадцати минут. Оно снято в «Новой школе социальных исследований» в Нью-Йорке, представляет собой первый публичный видеоивент Бойса в США. Художник представил в нём свою теорию искусства как социальной скульптуры. Во время акции он покрыл схемами и рисунками три больших доски, сопровождая процесс рисования комментариями; этот творческий процесс и был зафиксирован на видео. Аналогичное видео *«Диалог с публикой»* 1980 года соединяет чёрно-белые и цветные фрагменты (что становится распространённой техникой съёмки видео для целей флюксус-искусства). Это звуковая работа продолжительностью более пятидесяти минут, показывающая встречу и дискуссию Бойса с публикой в Cooper Union колледже в Нью-Йорке 7 января 1980 года, и выполненная в жанре видеоивента. Художественную работу, фиксируемую в форме видеоивентов, Бойс выполнял и в традиционных акционистских формах флюксус-искусства, продолжая делать политически ангажированные ивенты. Так, «на волне левой оппозиции он опубликовал манифест о “социальной скульптуре” (1978), выразив в нём анархо-утопический принцип “прямой демократии”, призванной заменить существующие бюрократические механизмы суммой свободных творческих волеизъявлений отдельных граждан и коллективов» [14, с. 69]. Тем самым, в творчестве Бойса различные художественные технологии использовались для дублирования социальных идей, которые он воплощал в своём искусстве.

Ряд работ был сделан им в сотрудничестве с Нам Чжун Пайком и Дугласом Дэвисом, так снято видео «*Разговор*» 1974 года. Этот чёрно-белый звуковой фильм фиксирует разговор между Бойсом, Дугласом Дэвисом и Нам Чжун Пайком продолжительностью тридцать четыре минуты, который произошёл в 1974 году в галерее Рональда Фелдмана в Нью-Йорке. Художники обсуждали идеи и надежды, связанные с возможностями использования спутниковых технологий в искусстве. На Документа 6 в Касселе три года спустя те же художники сотрудничали аналогичным образом в рамках спутниковой передачи, ещё один разговор был передан в телевизионный эфир. В 1975 году в том же жанре был снят видеопортрет Бойса «*Виллоуби Шарп показывает Йозефа Бойса*», это было чёрно-белое, звуковое видео продолжительностью более двадцати семи минут, сделанное художником Виллоуби Шарпом. В этом интервью Бойс говорил о своих фундаментальных представлениях о жизни, искусстве и работе.

Среди проектов Бойса есть и видеодокументация перформансов. Так, видео «*Спутниковая телепередача Документа 6*» было снято Бойсом в 1977 году, также в сотрудничестве с его постоянными соавторами Нам Чжун Пайком и Дугласом Дэвисом. Это цветная звуковая работа продолжительностью тридцать минут. Видео передавалось через телевизионный канал; в записи, транслировавшейся одновременно в двадцати пяти странах, были представлены перформансы Пайка, Бойса и Дэвиса. В видео включены показы совместных флюксус-работ Пайка и Шарлотты Мурмен в Касселе, среди которых «ТВ-бюстгальтер», «ТВ-виолончель», «ТВ-кровать». Первый представляет собой конструкцию с двумя мониторами, закреплёнными на груди Шарлотты Мурмен и менявшими телевизионную картинку в соответствии с изменением её дыхания. Второй – имитация виолончели, собранная из телевизоров, с помощью которой Мурмен имитировала игру на музыкальном инструменте. Третий – кровать, составленная из телевизионных мониторов. В этих работах «музыка и перформанс, представленные через видео, демонстрируют новые возможности глобального распространения искусства» [5, р. 54]. Бойс обращался из Касселя к общественности, иллюстрируя посредством видео свою теорию искусства как «социальной скульптуры». Эта работа сочетает черты видеоперформанса и видеоинвента.

Большое число видеопроектов создано **Шигеко Куботой**, художницей флюксуса, очень активно обращавшейся к экспериментам с видео. Кубота родилась в Японии в 1937 году, включилась в акционистское движение после переезда в 1964 году в США. Она обратилась к ви-



део в начале 1970-х годов благодаря влиянию Нам Чжун Пайка, Элисон Ноулз, Алана Кэпроу и Джорджа Мачунаса. Ею был избран несколько иной путь создания видеопроектов, чем тот, который предпочитал Бойс. Её ранние работы демонстрируют увлечённость художественными теориями Марселя Дюшана и Джона Кейджа. В основе её подхода лежат интерес к редимейдам как художественной технологии и попытки создавать их средствами видео. Результатом стали работы в жанре видео-инсталляции, в которых реальные предметы перерабатываются и искажаются с использованием видеотехнологий. Подход Куботы отличается от подхода Бойса, потому что она, «с одной стороны, постепенно заменяет ранние инсталляции, построенные по принципу замкнутой цепи с их фиксированной камерой и передачей в режиме реального времени, и с другой стороны, уравнивает абстрактную формалистскую тенденцию в экспериментальном видео, концентрирующуюся на цифровых и синтезированных композициях» [1, р. 69]. Это происходило, поскольку она работала с движущейся камерой, а изображение создавала с опорой на реальные, но изменённые художником кадры.

Наиболее известны и выразительны её работы в жанре видеодневника. В 1972 году она сняла видео *«Европа по полднюма в день»*, видеодневник продолжительностью более тридцати минут. В нём Кубота исследовала возможности преобразования видеоизображения техническими средствами, доступными в телевизионных студиях. Посвящённая разным темам из жизни автора, её работа включала съёмку инсталляций, навеянных идеями Дюшана и ссылками на японские духовные традиции, связанные с образами природы, воды и гор. Проект дневника документировал на видео её жизнь, являлся произведением-в-развитии. Через наблюдение за собой и миром она фиксировала ситуации и факты повседневной жизни, задавала вопросы, связанные с поисками женской идентичности. Кубота работала в рамках постмодернистской эстетики, различными средствами «уничтожая структуру» и получая в итоге «не авторское произведение, а поток авторского сознания, идущий из текста... смысловую, идейную множественность» [7, с. 378]. Ссылки на историю искусства и культуры смешивались в её видео с технологическими исканиями – снятые изображения перерабатывались ею при помощи электронных средств. Видеодневник снят спонтанно как результат поездок японских художников флюксуса по Европе для установления контактов с альтернативными культурами начала 1970-х годов. Дневник завершался коллективным оммажем на могиле Марселя Дюшана в Париже.

Другие видео Куботы выполнены в этом же, оказавшемся очень востребованным, жанре. Это своеобразные видеодневники, в которых она создавала образы с использованием документальных съёмок событий из её собственной жизни или происходивших вокруг неё. Снятое Куботой в 1972 году видео *«Марсель Дюшан и Джон Кейдж»* – это чёрно-белая звуковая работа продолжительностью более двадцати восьми минут. Кубота отдала в ней дань уважения двум наиболее почитаемым ею художникам XX века, с помощью видео переработав фотографии Дюшана и скомбинировав их со звуковой дорожкой, составленной из музыки Кейджа. Центр работы составило изображение шахматного концерта, который был сыгран Дюшаном и Кейджем в 1968 году. В нём шахматная доска была использована как музыкальный инструмент, который генерировал звуки. Образ Дюшана всегда привлекал Куботу: в 1976 году она выполнила видеоинсталляцию *«Окно Мета-Марселя»*, являющуюся парафразом «Свежего окна» Дюшана, в котором он затянул оконную раму чёрной кожей, используя её вместо стекла. Тем самым получилось окно в мир, сквозь которое мир не виден. В инсталляции Куботы «мы можем видеть сквозь окно, но всё, что мы видим сквозь окно – это телевизионный экран... заполненный снегом, который получен на экране благодаря искажению изображения случайно найденным электронным приёмом» [2, р. 437]. Так состоялся диалог искусства «старого» авангарда, которое полностью уничтожало изображение, с искусством «нового» авангарда, которое создавало «пустое» изображение при помощи электронных средств.

Работа 1973 года *«Видео-песни для пугливого навахо»* представляет собой чёрно-белое и цветное звуковое видео продолжительностью более тридцати одной минуты. В нём соединены и электронно переработаны синтезированные изображения женщин и документальное видео. Проект снят во время пребывания Куботы в резервации навахо в Аризоне. Он содержит изображения женщин из индейских семей, наложенные на кадры городской жизни, снятые в Токио, Европе и Нью-Йорке.

Биографическое видео *«Мой отец»* 1973–1975 годов создано как приношение её умершему отцу, рассказывающее о его жизни. Работа чёрно-белая, звуковая, продолжительностью более пятнадцати минут. В ней используется телевидение, представленное как медиум между Куботой и её отцом. Этим медиумом оказываются японские телевизионные музыкальные передачи, посредством которых устанавливается связь между изображениями Куботы и отца. Музыка обеспечивает отстранение личной трагедии художницы, связанной со смертью отца,

от реальных изображений её жизни. Посвящённое той же проблеме отношений отцов и детей видео 1982 года *«Жалоба Аллана и Аллена»* сделано Куботой в сотрудничестве с Нам Чжун Пайком. Оно является цветной звуковой работой продолжительностью более двадцати восьми минут. Влияние отцов на личности этих двух художников и сложности взаимоотношений между поколениями в еврейских семьях – основа этого видео. В результате получился трогательный портрет двух людей: культового поэта Аллена Гинзберга (чей отец Луи также был поэтом) и флюксус-художника Аллана Кэпроу (чей отец был выдающимся адвокатом). «Оба художника представлены в их противостоянии влияниям их властных отцов. Видео разворачивается через ряд визуальных и пространственных преобразований» [5, р. 140]. Изображения множатся и прорастают друг в друга, скорость их показа ускоряется или замедляется, аудиодорожка намеренно не синхронизируется с изображением.

Редимейды на темы, связанные с биографией, зачастую приводили к появлению весьма поэтических абстрактных видео. В 1986 году Кубота выполнила работу *«Горное видео: Вишнёвый цвет»*. Это цветное, немое видео продолжительностью около тринадцати минут. Интенсивно и вместе с тем лирично соединяя технологии и изображения природы, Кубота создала видеозэквивалент хайку. Она показала переработанные изображения веток и цветов розового вишнёвого дерева на фоне ярко голубого неба. Посредством сложных электронных переходов и наложений Кубота растворила, перекрасила и превратила в абстракции изображения вишнёвых цветов, создав взаимное поэтическое преобразование бесконечного пространства и изображения природы.

Результатом вторичной обработки отснятого материала стало видео *«Джордж Мачунас с двумя глазами в 1972 году и Джордж Мачунас с одним глазом в 1976 году»*, сделанное в 1994 году. Оно создано из записей видеодневника Куботы. Это чёрно-белая звуковая работа продолжительностью семь минут. В первой части Мачунас снят проходящим с друзьями (Нам Чжун Пайком, Барбарой и Петером Мурами и Йоши Вадой) мимо зданий в Сохо и комментирующим архитектурные и исторические особенности этих зданий. Во второй части работы представлено открытие сольной выставки Бена Вотье в музее Гуггенхайма в Нью-Йорке в 1976 году с участием Мачунаса.

Все работы Куботы показывают, что она создала в своём творчестве специфический жанр видеодневника (или видеобиографии), опирающийся на интермедиальную эстетическую теорию флюксуса. Её работы стали своеобразным каталогом, собравшим и отобразившим уни-

кальные индивидуальные качества художников, составивших ядро флюксус-движения.

Значительный вклад в формирование видеоэстетики флюксус-движения внёс литовский режиссёр **Йонас Мекас**, оказавшийся в США в качестве политического эмигранта после пребывания в концентрационном лагере во время Второй мировой войны. В Нью-Йорк он приехал вместе с братом Адольфасом. В 1950-е годы Мекас получил известность в художественных кругах США как поэт, пишущий на литовском языке, за стихи ему были присуждены премии. Параллельно он интересовался экспериментальным кино, организуя показы и фестивали. Тогда же он начал снимать собственные фильмы. Он быстро стал ориентиром для американского андеграундного кино, основав режиссёрский кооператив – идея коллективного творчества очень сильно его привлекала. В его эссе, изданных между 1955 и 1962 годами в «Кинокультуре», созданном им альманахе-обзоре новинок кинопродукции, он обратился к вопросу об отношениях критики и нового американского кинематографа. Он объявлял о рождении нового кино, лишённого экономических или стилистических ограничений, готового бросить вызов «современному» человеку. Новая форма должна была утвердиться вне существующих жанров и стилей. В рамках нового американского кино Мекас призывал, прежде всего, к общественной работе художников. Эти идеи очевидно близки по своей эстетике флюксус-манифестам Мачунаса, дружба с которым связывала режиссёра на протяжении всей жизни.

Фильмы Мекаса отличал интерес к личному опыту, он использовал видео для регистрации повседневных ситуаций. В конце 1960-х годов, после многих лет работы с сюжетами и мизансценами как основой кино, он начал делать фильмы из киноматериалов, накопленных им с 1949 года. Это привело его к освоению жанра видеодневника, к работам, которые группировали различный киноматериал в составе новых целостных произведений. «“Дневники” Мекаса пронизаны в первую очередь его национальным менталитетом, для которого характерны поэтическое мировоззрение, грусть, ностальгия и чувство нерасторжимого единства с природой» [17, с. 61]. Его работы состояли из снятых с различной скоростью независимо друг от друга и затем отредактированных фрагментов. Эта техника создания фильма давала дистанцирование зрителя от сюжета, децентрированность действия, двойственность и неопределённость восприятия, а также непрерывность движения изображения. Редактирование заключалось лишь в наложении одного ряда изображений на другой ряд. Видеодневники Мекаса могут быть прочи-

таны как страницы единой истории жизни: воспоминания о сорока годах жизни художника, который с помощью съёмки создал другое измерение своей биографии. Сцены повседневности, портреты знакомых, членов семьи, друзей, коллег, частные и общественные сцены составляют уникальное собрание кадров, документирующих деятельность художников круга Мекаса. Эти кадры связывают десятилетия истории американского авангарда. Они представляют собой полистилистическое произведение, объединённое в форму видеоарта: «В дневниковой форме Мекаса уживаются элементы классического японского стиха “хайку” и абстрактного экспрессионизма, высокой романтической поэзии и авангардистских акций» [17, с. 61].

Многие дневники Мекаса были сделаны путём перевода фильмов, снятых на киноплёнку в ранние годы истории флюксуса, в формат видео. Такова работа *«Уолден – дневники, заметки и эскизы»*, которая была снята на восьми и шестнадцатимиллиметровую киноплёнку между 1962 и 1968 годами, отредактирована и переснята в формате видео в 1972 году. Итоговая работа представляет собой частично чёрно-белое и частично цветное видео продолжительностью сто восемьдесят минут. Это компиляция кадров, фиксирующих разнообразные моменты американской жизни Мекаса, это подлинный его рассказ, полный воспоминаний о прошедшем. Другое видео *«Утраченное, утраченное, утраченное – дневники, заметки и эскизы»* было снято на восьми и шестнадцатимиллиметровую киноплёнку ещё раньше; большую часть его составили кадры, сделанные ещё до основания флюксуса – между 1949 и 1963 годами, оно отредактировано и переведено в формат видео немного позже – в 1976 году. Итоговая работа состоит из чёрно-белых и цветных кадров, имеет продолжительность сто восемьдесят минут. В нём участвуют многие деятели послевоенного авангарда, набор участников проливает свет на общественную среду, круг общения художников флюксуса, среди зафиксированных в фильме лиц оказались люди, игравшие большую роль в истории авангарда, но не участвовавшие во флюксусе, либо принимавшие в нём участие эпизодически. Среди них сам Йонас Мекас, его брат Адольфас Мекас, а также кинорежиссёр, монтажёр и художник Кен Джейкобс и его жена Фло, историк американского авангардного кино П. Адамс Ситни, режиссёр Грегори Маркопулос, поэт Аллен Гинзберг, писатель, поэт и критик Франк О’Хара, поэт и писатель Лерой Джонс, фотограф, режиссёр и оператор Роберт Франк, художник, артист и поэт Джулиан Бек, режиссёр, актриса и писательница Джудит Малина, художник Сальвадор Дали, музыкант и композитор Тайни Тим, ху-

дожник Эд Эмшвиллер, поэтесса и режиссёр Сорм де Хёрш, режиссёр и участница перформансов Барбара Рубин, художник Энди Уорхол, кинорежиссёр, актёр и писатель Питер Богданович, режиссёр Ширли Кларк, режиссёр, писатель, актёр и перформер Тейлор Мид – вся история американского авангардного кинематографа проходит в этом видеофильме. Вместе с тем он является своеобразным дневником изгнанника, в котором доминирует идея утраты Родины и её поиска. Фильм начинается с воспоминаний о самом сложном периоде в жизни Мекаса после переезда в Америку. Работа показывает жизнь одинокого художника и завершается, когда Мекас примиряется с прошлым, найдя новых друзей, новую Родину, новый круг общения и новое призвание.

Продолжением этого фильма является видео Мекаса *«Сцены из жизни Энди Уорхола»*, снятое сначала как кинофильм между 1965 и 1982 годами, отредактированное и переведённое в формат видео с шестнадцатимиллиметровой киноплёнки в 1991 году; оно представляет собой чёрно-белую и цветную звуковую работу продолжительностью тридцать восемь минут. Показанный в 1990-х годах, материал содержит видеозапись, использованную и в других фильмах-дневниках Мекаса. Она даёт портрет культурной среды, которая сформировала круг общения Энди Уорхола – художника, наряду с Мачунасом, наиболее близкого Йонасу Мекасу. В работе используется только внутрикадровый монтаж, вмешательство в кадр состоит лишь из добавленных названий, объясняющих содержание кадра, и саундтрека, который использует музыку того периода, включая живые записи «Velvet Underground», живые голоса участников съёмки. Вместе с предыдущим фильмом этот составляет целостный сборник, который позволяет понять круг общения, настроения, систему отношений в рамках социальной среды художников флюксуса и близких к ним деятелей американского авангарда.

Непосредственное отношение к артефактам флюксуса имеет работа Мекаса *«Три друга»*, представляющая собой сборник, содержащий два видео, переведённые с шестнадцатимиллиметровой киноплёнки. Аналогичное ему по содержанию видео под названием *«Флюкс-друзья»* знакомит зрителя с историей флюксуса, показанной посредством изображения дружбы четырёх его героев – Джорджа Мачунаса, Йоко Оно, Джона Леннона и Йонаса Мекаса. Оно представлено в форме книги, снятой в фильме и составленной из материалов архивов, интервью, текстов и выдержек из личных дневников героев.

Видео Мекаса *«Zefiro torna»* (*«Западный ветер возвращается. Сцены из жизни Джорджа Мачунаса»*) – одно из ключевых и наиболее

известных в истории флюксуса. Это работа 1992 года, переведённая с шестнадцатимиллиметровой киноплёнки, она содержит чёрно-белые и цветные фрагменты, сопровождающиеся звуковой дорожкой, общей продолжительностью тридцать четыре минуты. «Zefiro torna» охватывает кадры, снятые на кинокамеру между 1952 и 1978 годами. Начинается с коротких сцен, изображающих в чёрно-белых тонах Мачунаса и его семью в компании с Мекасом. Изображение сопровождается музыкой из «Zefiro torna» К. Монтеверди (композитора, творчество которого больше всего нравилось Мачунасу). Когда музыка заканчивается, слышен меланхоличный голос Мекаса, читающего отрывки с описанием личности Мачунаса [3, р. 24–33]. В то же время видеозапись показывает художника в различных ситуациях, включая выставки флюксуса, вечеринки, собрания – вплоть до дня его свадьбы. Вторая часть фильма содержит лично окрашенные и наиболее приватные эпизоды из жизни Мачунаса: его свадьбу, свадебный приём, сцены в больнице, его смерть, похороны и кремацию. Здесь в полной мере «реальность и её воспроизведение существуют в одном временном масштабе» [20, с. 34]; съёмка сливается с жизнью и оказывается идентичной своему предмету, той реальности, которая на ней запечатлевается. Видео выходит за границы искусства, смешиваясь с документальной съёмкой, лишённой какого бы то ни было авторского комментария, превращаясь в характерный для видеоартистских проектов флюксуса видеодневник-редимейд.

По тому же принципу сделано видео «С днём рождения Джона», 1995 года, цветное, звуковое, продолжительностью восемнадцать минут. Эта работа изображает события «9 октября 1972 года, когда друзья Йоко Оно и Джона Леннона, включая Ринго Старра и Аллена Гинзберга, собрались для празднования дня рождения Леннона» [5, р. 159]. Этот видеодневник включает импровизации, песни, исполненные для этого случая, а также более поздние изображения с вечеринки для Джона и Йоко, организованной их агентом Кляйном 12 июня 1971 года, и с концерта в Мэдисон-сквер-гарден в августе 1972 года. Фильм заканчивается изображениями, снятыми 8 декабря 1980 года, в день, когда Леннон был убит. Видео полностью воспроизводит фрагменты документальной киносъёмки, вмешательство режиссёра минимально, оно заключается только в их упорядочивании в соответствии с определённым сценарием. По своим эстетическим особенностям эти видеофильмы Мекаса также могут быть отнесены к жанру видеодневника.

Творчество Мекаса как режиссёра, официально сопровождавшего и фиксировавшего художественную деятельность Джоржа Мачунаса,

именно благодаря этому стало одним из важнейших артефактов флюксус-искусства. Вследствие своих особенных эстетических качеств оно образует своеобразный поджанр в рамках жанра видеодневника, значительно отличающийся от поэтических дневников Шигеко Куботы.

Интересные эксперименты в области видеопрактик флюксус-искусства можно наблюдать в творчестве **Ивонн Райнер** – танцовщицы, балетмейстера, режиссёра и теоретика искусства, которая активно участвовала в видеопроектах флюксуса, но сама при этом не была профессиональным видеохудожником. Ивонн Райнер стала одной из ключевых фигур в истории нью-йоркского авангардного движения. После ранних акционистских опытов, осуществлённых в Сан-Франциско, она переехала в Нью-Йорк, где посещала курсы танца в школе Марты Грэм и в классе Мерса Каннингема, через которого познакомилась с Кейджем и его учениками по флюксусу. Она участвовала в основании Джадсоновского танцевального театра, который стал одним из центров нью-йоркского экспериментального танца.

Её эстетика была близка основным идеям флюксуса, в частности, она является автором «нет-манифеста», своеобразного варианта антиэстетики, в котором провозгласила: «Нет – зрелищности, нет – виртуозности, нет – перевоплощению, магии и иллюзиям, нет – очарованию... нет – звёздности, нет – героическому и антигероическому, нет – макулатурной образности, нет – причастности... исполнителя или зрителя, нет – стилю, нет – манерности, нет – обольщению... зрителя уловками исполнителя, нет – эксцентричности, нет – трогательности или возможности быть тронутым» [13, с. 100]. Райнер своим пониманием творчества во многом вторила манифестам флюксус-искусства, составленным Д. Мачунасом. Для её осмысления танца характерен «отказ от субъективности, репрезентации, иллюзионизма и нарративности... основными композиционными приёмами [в нём] становятся импровизация, размывающая чёткие границы жёсткой иерархии произведения, метод случайности и минимализм» [15, с. 168].

Те же принципы характерны и для её видеоработ. Райнер создала первые хореографические композиции в 1961 году, а первые фильмы – между 1966 и 1967 годами, определив их как «снятые хореографические упражнения». В 1970-х годах она снимала полнометражные фильмы, создав за время карьеры двенадцать работ, включая немые, сделанные по мультимедийным перформансам. У такого перехода от танца к экспериментальному видео есть исторический прецедент в творчестве экспериментальных режиссёров 1940–1950-х годов, посвятивших свои



работы установлению аналогий между танцем и кино как «кинетическими» художественными формами. Ссылки на кино были представлены в её хореографических работах в виде кинематографических цитат. Танец и кино оказались связанными благодаря объединению в рамках перформативных практик. Основная тема её творчества – важность представления как центрального элемента искусства. Во всех её видео присутствует этот существенный аспект. Такие идеи принудили её к уходу из современного танца и обращению к рефлексии по поводу общественных и личных тем и сюжетов. Её интерес стал реакцией на минималистскую традицию и творчество Джона Кейджа, которое влияло на её хореографию в 1960-е годы.

Характерным для её подхода к видеотворчеству является сборник видео *«Пять лёгких пьес»*, сделанный в 1966 году путём перевода с шестнадцатимиллиметровой плёнки, все видео в нём чёрно-белые, большинство немые, сборник имеет продолжительность сорок восемь минут. Среди пьес сборника выделяется видео *«Волейбол»*, которое имеет продолжительность десять минут. В нём камера наводится на играющих волейболистов и останавливается. Затем она следует вдоль двух ног в спортивной обуви от колен вниз, останавливается на изображении ступней. Эти же действия с камерой повторены с различных точек съёмки. Видео *«Красный род-айленд»* имеет продолжительность десять минут, на протяжении которых огромная птицеферма снимается медленно движущейся камерой. Видео *«Трио»* на протяжении тринадцати минут показывает, как обнажённые мужчина и женщина взаимодействуют при помощи большого шара в большом белом пространстве. Видео *«Линия»* имеет продолжительность десять минут; в нём блондинка в белых брюках и свитере взаимодействует с камерой и круглым подвижным объектом. Видео *«Трио А»* 1978 года, звуковое, продолжительностью десять минут тридцать секунд содержит съёмку хореографической композиции, которая была создана в 1965 году и первоначально состояла из последовательности движений, длящихся четыре с половиной минуты. Сначала она была представлена как часть ивента *«Мысль – это мышца. Часть I»*, показанного в Джадсоновской церкви в январе 1966 года. Там её исполняли «одновременно, но не в унисон» Ивонна Райнер, Дэвид Гордон и Стив Пэкстон. В 1978 году, спустя пять лет после первого исполнения, Райнер уже сама показала её в студии Мерса Каннингема для записи на видео. В сборнике исследуются возможности фиксации движения посредством движущегося изображения видеofilма.

Из поздних её работ примером использования аналогичных принципов стало видео 2002 года *«Через много лет. Умиравший лебедь: Гибрид»*, цветное, звуковое, продолжительностью в тридцать одну минуту. В начале 2000 года фонд Михаила Барышникова привлёк Ивонну Райнер к созданию танцевального перформанса для проекта «Белый дуб». Он был назван по одноимённому роману, написанному в 1939 году Олдосом Хаксли. Хореография перформанса состоит из движений, которые основываются на последних словах, сказанных на смертном одре различными известными лицами. Сюжет его опирается на визуальный и литературный материал, связанный с культурой Вены конца XIX века. Работа представляет собой элегическое размышление о быстротечности времени, в ней с короткой партией появился Михаил Барышников. Она построена на точной фиксации перформанса, в котором камера внимательно и аккуратно следует за движениями танцовщиков.

В творчестве Райнер воплотилась тенденция использовать видео как медиа, которое остаётся нейтральным по отношению к фиксируемому материалу. Это позволяет выделить ещё одну жанрово-стилистическую разновидность видеоарта, который оказывается способным обрамлять событийный опыт других искусств – в данном случае танцевального – с целью придания им формы определённого фрагмента жизненного потока, фиксируемого в произведении.

Ведущие художники группы «Флюксус» воплотили широкое разнообразие возможностей применения видеотехнологий к эстетическим задачам движения. Видео оказалось хоть и маргинальным для флюксус-искусства, но всё-таки достаточно востребованным медиа. Оно было лишь промежуточным этапом в использовании технических средств художниками флюксуса – далее сфера техники воспроизведения акционистских проектов только расширялась – «с середины 1960-х после изобретения портативной видеокамеры группа пионеров нового жанра сразу приобщила это оборудование к области творчества. Начиная со следующего поколения, имевшего возможность записывать видео не на кассеты, а уже на цифровые носители, этот жанр приобрёл необычайную важность, отражая появление всех новых технологий и вовлекая видео, как коммуникативное средство, во множество сетевых проектов» [22, с. 45].

#### Список литературы:

1. Birringer J. Video Art / Performance: A Border Theory // Performing Arts Journal. 1991. Vol. 13. № 3. P. 54–84.

2. *Hanhardt J. G.* Video Art: Expanded Forms // *Leonardo*. 1990. Vol. 23. № 4. P. 437–440.
3. *Mecas J.* Zefiro Torna or Scenes from the Life of George Maciunas (Fluxus) // *George Maciunas and Jonas Mecas: Two Lithuanians in the International Avant-Garde*. Vilnius: Organization Committee; Frankfurt: Inter Se, 2002. P. 24–33.
4. *Miles S.* Seeing Cage, Hearing Beuys // *The Drama Review*. 2010. № 54–2. P. 126–154.
5. *Video Art: The Castello Di Rivoli Collection* / D. A. Ross, F. Bernardelli; Castello di Rivoli; Eds. M. Beccaria, I. Gianelli. Rivoli: Rizzoli International Publications, 2005. 286 p.
6. *Ван Фэй.* Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса: Дис. ... канд. иск.: 17.00.04 / НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ. М., 2008. 212 с.
7. *Гревцева А. А.* Парадигмы постмодернистского стиля мышления // *Вестник Тамбов. ун-та. Серия: Гуманитарные науки*. 2008. № 5. С. 374–379.
8. *Деникин А. А.* ВидеоАрт / Видеохудожники. М.: Videoart Digital std, 2013. 110 с.
9. *Деникин А. А.* Американское и европейское видеоискусство 1960–2005: Дис. ... канд. культ: 24.00.01 / Гос. ин-т искусствознания. М., 2008. 216 с.
10. *История мирового искусства = Artestoria universale* / Э. Анноша и др.; Под ред. Е. Сабашниковой. М.: БММ АО, 1998. 718 с.
11. *Йозеф Бойс.* Внутренняя Монголия. СПб.: Гос. Русский музей, 1992. 96 с.
12. *Каленкевич Е. И.* Сетевое искусство (net art): Некоторые аспекты генезиса // *Сборники конференций НИЦ Социосфера*. 2011. № 17. С. 58–62.
13. *Кисеева Е. В.* Новые формы музыкального театра: Танец постмодерн и его научное осмысление // *Южно-российский музыкальный альманах*. 2013. № 1. С. 99–107.
14. *Культурология: Люди и идеи* / Ред.-сост. Н. А. Конрадова, А. Н. Рылева. М.: Академический проект; Рос. ин-т культурол., 2006. 537 с.
15. *Курюмова Н. В.* Современный танец как культурный микрокосм: Телесные модели на рубеже модернистской / постмодернистской культур // *Вестник Гуманит. ун-та*. 2014. № 1 (4). С. 165–176.
16. *Переверзева М. В.* Джон Кейдж: Жизнь, творчество, эстетика: Дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. М., 2005. 272 с.
17. *Рутман В. М.* Американский независимый кинематограф: Историко-тематический анализ: Дис. ... канд. искусств.: 17.00.09 / С.-Петерб. гуманит. ун-т профсоюзов. СПб., 2012. 188 с.
18. *Урузбакиева З. К.* Традиции и инновации в художественной культуре постмодерна: Дис. ... канд. филос. н.: 24.00.01 / Санкт-Петерб. гос. ун-т. СПб., 2001. 152 с.
19. *Филиппов М. В.* Компьютерные средства визуальной информации в современной графической культуре: Скрин-дизайн: эволюция, основные характеристики, структура: Дис. ... канд. искусств.: 17.00.06 / Санкт-Петерб. гос. худ.-пром. акад. СПб., 2003. 216 с.
20. *Херцогенрат В.* Инсталляции closed-circuit, или Собственный опыт с двойником // *Media Art Fest 2000: Сб. ст.* СПб.: Новый мир искусства, 2000. С. 32–39.
21. *Холмогорова О. В.* «Художник вместо произведения»: Акционизм как авторский жест // *Художественные модели мироздания: В 2 кн. / НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ. Кн. 2. XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира* / Ред. В. П. Толстой. М.: Наука, 1999. С. 295–307.
22. *Шустрова О. И.* Проектирование мультимедийного арт-пространства средствами современного дизайна: Дис. ... канд. искусств.: 17.00.06 / Санкт-Петерб. гос. ун-т технологии и дизайна. СПб., 2009. 261 с.

## ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР: ИСТОКИ

**И**нструментальный театр – особый *жанр*, порождённый эволюцией музыкального мышления в XX веке. Он, согласно подавляющему большинству определений музыкального жанра в целом, выдвинутых, например, Т. Адорно, А. Сохором, В. Цуккерманом, имеет основные жанровые признаки: своё предназначение, своё место исполнения, свою содержательную и языковую специфику. Его можно отнести к подвиду инструментальной музыки, к которому относят и симфонию, и сонату, и ряд камерно-инструментальных форм. Инструментальный театр имеет при этом ряд принципиально иных особенностей существования.

Несмотря на тот факт, что большинство произведений, представляющих инструментальный театр, тотально импровизационны, они всё-таки имеют своего единоличного автора. Что же представляет собой текст (партитура) подобного сочинения? Инструментальный театр, как правило, отрицает наличие строгих композиторских установок в партитуре произведения, что естественно. Их отсутствие же, наоборот, придаёт исполнителям большую свободу. А, как известно, чем свободнее исполнитель чувствует себя на сцене, тем оригинальнее произойдёт само сценическое «представление». Партитуры большинства сочинений, написанных в жанре инструментального театра, такие, как, например, «Water music» Д. Кейджа [см. об этом: 5], «Для сцены» М. Кагеля, «Bal-letto» В. Екимовского, «Магические звёзды» С. Загния, «Loses Gotose» Ф. Хюбнера, отличаются условностью и представляют собой некое алеаторическое полотно. Такие произведения, как правило, «открыты» для всевозможных исполнительских трактовок, то есть, по определению У. Эко, их сообщение «не столько предсказание ожидаемого, как ожидание непредсказуемого» [11].

Самый ранний и хрестоматийный пример инструментального театра – «Прощальная симфония» (1772) Й. Гайдна, в финальной части которой, как известно, исполнители поочерёдно прекращают играть на своих инструментах и уходят за кулисы.<sup>1</sup> Н. Поспелова отмечает: «В условиях соотношения *видимого* пространства исполнения и *слыши-*

---

<sup>1</sup> В этом отношении у Гайдна будет много последователей – композиторов XX века. Например, аналогичный приём будет использован Ф. Караевым в симфонии «Tristessa I», где исполнители также будут покидать сцену по отдельности, и А. Шнитке в Первой симфонии.

мого времени произведения зарождалась идея *инструментального театра*, жанр которого откристаллизуется двумя столетиями позднее. “Прощальная симфония” Гайдна – хрестоматийный пример этой идеи, окончательно ещё не оформившейся, но уже концептуальной и, как оказалось, весьма перспективной. Впервые в истории европейской музыки нарушение привычной этикетной ситуации концерта (постепенный уход исполнителей в финале симфонии) осмысливается автором и воспринимается публикой как попытка визуализировать музыкальный смысл. Более наглядные примеры произведений, в которых сценическая “картинка” исполнения является компонентом музыкальной композиции, можно найти в творчестве композиторов послевоенного авангарда» [7, с. 110]. Это практический пример. Ещё ранее – в 1739 году – композитор И. Маттезон в своём теоретическом трактате «Совершенный капельмейстер» писал: «Скрипач, играя симфонию фурий, должен вертеться и раскачиваться как бешеный». И Маттезон, и Гайдн рассчитывали, в первую очередь, на сценическую эффектность воплощения музыкальной композиции. А сейчас финал «Прощальной симфонии» Гайдна называют не иначе как «коллективная акция».

Тенденция к насыщению инструментальной музыкальной композиции приёмами театральной драматургии стала проявляться в искусстве ещё в начале XX столетия в связи со стремлением композиторов к индивидуальной, неповторимой концепции. Театральностью отличалось творчество Ч. Айвза и Э. Сати, исполнительские «трюки» стали весьма специфичными для джазовых композиций 20–30-х годов XX века, связанных с исполнительской свободой в выборе средств выражения, поведения на сцене. На основе внутритекстовой и сценической импровизации зародился музыкальный акционизм, который явился выразителем так называемого послевоенного авангарда.

Так, одним из ранних образцов инструментального театра предстаёт Вторая оркестровая сюита (1915) Айвза, в III части<sup>2</sup> которой «исполнители разделяются... на две группы: одна (Айвз называет её “отдалённым хором”) размещается за сценой (это – валторна, колокола, арфа, рояль, струнные и хор, поющий в самом начале одну фразу молитвы); другая, большая – на сцене (духовые, ударные, струнные, а также рояль соло, орган и аккордеон)» [1, с. 290]. В своей Четвёртой симфонии (1910–1916) Айвз пользуется «услугами» двух дирижёров для воплоще-

<sup>2</sup> Её название – «На станции “Ганновер-сквер-север”, к концу трагического дня глас народа пробуждается вновь».

ния сценической реализации одного нотного текста. В финале этой симфонии сосуществует несколько параллельно играющих ансамблей, групп: первая группа – три барабана, тарелки и гонг – имеет собственную, независимую от других инструментальных групп тематическую и образную линии, вторая группа – пять скрипок и арфа – ведёт свою линию за сценой, вне сценической видимости. Эти группы логично вписываются в оркестр, каждая из них несёт определённую смысловую нагрузку, являясь выразителем образов земли и неба. Истоки подобного действия – в менестрельных шоу, популярных в Америке конца XIX – начала XX века.

Айвз первым из композиторов назвал некоторые свои инструментальные пьесы «театральными», а исполнительские составы – «театральными оркестрами». А. Ивашкин отмечает: «Этим термином композитор называет небольшой инструментальный состав: нечто среднее между ансамблем и оркестром, прообразом которого, очевидно, можно считать оркестр нью-хэйвенского театра “Типерион”, где часто бывал и играл Айвз в годы учения. Многие провинциальные театры того времени имели небольшой оркестр, куда входили несколько деревянных духовых (обычно по одному от каждой группы), труба, тромбон, небольшие по размеру ударные, которые легко можно было переносить с места на место (барабан, тарелки), рояль, несколько струнных. Такой оркестр мог без затруднения играть и на улицах во время гуляний и праздников. Состав инструментов мог в случае необходимости меняться... Состав был в этом смысле “универсален” и очень мобилен» [1, с. 263]. Для «театрального оркестра» Айвзом написано свыше двадцати произведений, начиная ещё с 1901 года, включая популярную «Сюиту для театрального или камерного оркестра» (1903), в III части которой («Ночью») происходит разделение общего состава на две группы – собственно оркестр и инструментальный ансамбль (арфа, скрипки, колокола), находящийся в противоположной части сцены. Идеи Айвза в будущем были продолжены, например, Г. Брантом: его «Антифония I» (1953) – пьеса для пяти оркестровых групп, каждая из которых размещена в отдельном пространстве и имеет собственный тематический (стилистический, жанровый) музыкальный материал.

Некоторые произведения Э. Сати включают в себя (в партитуре) пометки, раскрывающие музыкальную событийность, которую исполнитель должен подчеркнуть. Например, в его «Бюрократической сонатине» (1917) для фортепиано есть следующие ремарки: «Он выходит из дома», «Весёлый направляется в свою контору». Исполнителю необ-

ходимо передать своей игрой эти настроения и движения, прибегая к особым интерпретаторским возможностям.

Помимо Айвза в американской музыке различного рода новации использовал в своём творчестве Г. Коуэлл, одна из них также – *театрализация исполнительского процесса*. К таковым сочинениям можно отнести «Рекламу» (1914) и «Банши» (1923) для фортепиано. В первом случае, по замечанию Ю. Кремлёва, «стремительные и временами очень громкие кулачные удары обеих рук по клавишам (здесь имеется в виду использование техники “звуковых гроздьев” – кластеров, разработанной Коуэллом, – В. П.) положительно оглушают слушателя и требуют от него сдаться на милость композитора и пианиста. Перед нами один из ярких примеров иронии и юмора Коуэлла. По собственному признанию, он высмеивает подавляющей трескотнёй этой пьесы назойливость рекламных объявлений» [3, с. 108]. В этой пьесе применение необычных для того времени приёмов звукоизвлечения провоцировало и новации в области поведенческой стороны исполнения: звуковое выражение кластеров, ударов по инструменту требовало определённый пантомимный план. Нечто похожее происходит и в пьесе «Банши» (Банши в ирландской мифологии – призрак в облике женщины, стоны которого предвещают смерть и мучения), когда новаторские исполнительские приёмы требуют особой сценической реализации: «В “Банши” Коуэлл применил восходящие и нисходящие глиссандо обеими руками, скольжения по той или иной струне мягкостью пальцев и ногтями, вибрацию секундовых “звуковых гроздьев”, пиццикато на фоне квинтовых глиссандо и т. п. Большая выразительность этой пьесы бесспорна. Мелодии в ней опять-таки нет, но стоны и завывания таинственного духа кажутся такими болезненными и правдивыми, что щемят душу. Эффект их есть, в сущности, эффект обнажённо натуралистической интонации, оголённого звукоподражания стону и вою. Впечатляющее воздействие этой пьесы выходит за границы музыкального искусства. Музыкальная логика в ней разрушается» [3, с. 112].

Инструментальный театр связан не только с актёрской игрой исполнителей при сценической реализации композиций, но и с наличием определённых новаторских способов звукоизвлечения и нетрадиционных музыкальных инструментов. Эта тенденция в музыке была спровоцирована Л. Руссоло, который в 1914 году в своём трактате «Искусство шумов» [13] описал возможность применения в музыке различного рода стонов, смеха, разговоров, голосов животных, техногенных звуков. Этот трактат оказал значительное влияние на композиторов-новаторов, рабо-

тавших впоследствии в жанре инструментального театра, – Д. Кейджа и Э. Вареза. Последний неоднократно применял в своих сочинениях звуки шумов. Так, например, произведение «Пустыни» (1954) написано Варезом для духовых, ударных инструментов и, согласно авторскому замечанию, «организованного уличного шума». Этот «шум» заранее был записан композитором на улицах его родного города, отредактирован при помощи фонических средств и «помещён» на магнитную ленту. Именно из магнитофона в процессе исполнения произведения и доносился «организованный уличный шум». Манипуляция с предметами характерна для Тринадцати пьес для фортепиано (1988) И. Соколова.

В 1922 году появляется статья Д. Радьяра «Относительность наших музыкальных концепций» [12], в которой автор – известный американский композитор и астролог, – предвосхищая знаменитые слова Кейджа «музыка – это всё, что звучит вокруг нас», – написал: «Всё вокруг нас является звуком». Позднее, в 1964 году, Кейдж высказался: «Я сомневаюсь, найдём ли мы когда-нибудь более высокую цель: чтобы искусство и наше пребывание в нём ввело нас в ту самую жизнь, которой мы живём, и чтобы мы без партитур, исполнителей и прочих могли просто спокойно сидеть и слушать звуки, которые окружают нас, и слушать их как музыку» [8, с. 19]. Кейдж стремился к этому, и большинство его произведений включают в себя, помимо звучания известных музыкальных инструментов, разнообразные шумы, осуществлённые предметами, в число которых входят излюбленные композитором изделия из стекла, металла и дерева. Всё это, естественно, придаёт внешнюю событийность исполнительскому процессу. В качестве музыкальных инструментов проволоочную щётку, бокалы, пилу, напёрстки, изделия из картона и бумаги использовали в своих театральном-инструментальных произведениях М. Кагель, Д. Крам, Э. Браун.

Если апеллировать к более далёким корням, то, в первую очередь, необходимо отметить близость современного инструментального театра «простому, скоморошьему, пластическому театру, народному театру, к тому театральному миру, где связи с реальностью не теряются, в котором не создаётся некий иллюзорный мир, лишённый каких-либо материальных опор, где всякая мечта является не более чем ущербностью, но где – живи жизнью сегодняшней, настоящей, а не будущей и туманной. Не взгляд ли в прошлое, в тот мир, в котором нельзя “мифологизировать смерть как последний козырь в жизненной игре”? В этом мире автор и исполнители не строят, не создают, не организуют, а выдумывают. Здесь – и это-то главное! – оперируют не просто единичным,



а прежде всего образами. И тогда инструментальный театр – это первоначально искренняя в своей наивности попытка окинуть взглядом недавнее прошлое, взгляд назад, откровенное возвращение к театру фольклорному, народному, непрофессиональному, где места традиционных масок и личин заняли другие герои – музыкальные инструменты» [2]. В малоизвестном у нас сочинении итальянца Данини «**Дистрофия**» персонафикация инструментов доведена до стопроцентного попадания и столь совершенна, что в терпких и сочных «персонажах» без большого труда узнаются маски народной комедии: Смех, Плач и Кишка – три трубы, Задница и Передница – две скрипки, Грубость – тромбон, Дитя – фагот, Негодяй-обольститель – гобой, Обольщённая – туба.

Музыковед М. Райс находит истоки инструментального театра в синагогальной церковной импровизации, бытующей с эпохи Первого царства: «Служба в храме так же, как инструментальный театр, воздействовала в первую очередь через эмоциональный контакт; там использовались все известные на тот момент выразительные средства – кроме... вокальных жанров наличествовали речь, инструментальная музыка, танец... Большая, если не главенствующая роль, отводилась движению, действу как таковому. Иначе говоря, это был своего рода “театр переживания” Древнего мира. Как и в произведениях Блахера или Кейджа, эмоциональный контакт с “публикой” достигался через импровизацию и, благодаря этому, через некоторый эффект непредсказуемости, неожиданности; без этого богослужение не могло бы так сильно воздействовать и во многом теряло бы свой смысл» [9]. Подобного рода театральность характерна и для инструментального театра М. Кагеля. Достаточно привести в пример его сочинение «Речитативарии» (1972) для клавесина, апеллирующее к церковным прообразам, религиозным канонам – музыкальным и текстовым. Инструментальная принадлежность сочинения predetermined, однако, его сценическая реализация должна происходить следующим образом: исполнитель, «стоя на коленях перед клавесином и аккомпанируя себе левой рукой, поёт некий коллаж текстов из баховских хоралов (слоги разрезанной строфы Пауля Герхарда группируются как звуки додекафонной серии) и собственных пассажей» [4]. Эту композицию можно назвать произведением для поющего клавесиниста-актёра, поскольку и пение, и игра находятся в равных «условиях».

Инструментальный театр, согласно теории Р. Фархадова, возник тогда, когда «концепция нового звукового воплощения (нового звукового высказывания) была решена как концепция конкретного действия:

перемещения, жеста, мимики, театральной аффектации, актёрской игры, визуальных параллелей, ассоциаций и переживаний. Музыкальный инструмент стал одушевлённым персонажем, а музыкальная партитура потеряла самостоятельную ценность вне её сценической реализации. Непонятным было только то, чего получилось больше: расширения, укрупнения музыкального пространства, музыкально-языковой сферы, высвобождения звука (и звука не только музыкального) от фундаментальных зависимостей и обусловленностей и, тем самым, приближения к некоей “идеально-смысловой” звуковой концепции, или же возможности вернуть звук в лоно архаичного ритуала, в некую общезнаковую для всего искусства систему, в некую универсальную для всего искусства стилевую традицию? Впрочем, что бы там не получилось: ни “идеально-смысловая” звуковая концепция, ни ритуальная версия всеединого искусства, ни инструментальный театр – не могут быть ни истоком, ни завершением, но лишь путём, лишь передающимся и вечно изменчивым преданием» [10].

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что в произведениях, принадлежащих инструментальному театру, существуют *взаимодействия полярных видов искусств*, не только направленных на разные аудитории, но имеющих разную специфику своего бытования в художественном пространстве [см. об этом: 6]. Сочетание сущностей и основных констант разных видов искусств могут быть ярко выраженными и менее выраженными, могут находиться в драматургическом родстве в русле одного произведения, а могут и сочетаться конфликтно. Наиболее часто используемые типы взаимодействий – взаимодействие музыки и пластического искусства, взаимодействие музыки и слова в рамках инструментального произведения, взаимодействие музыки и света. Они могут соединяться в одном произведении при подчинении какому-либо одному из типов взаимодействия.

### Список литературы:

1. *Ивашкин А. В.* Чарльз Айвз и музыка XX века. М.: Советский композитор, 1991. 473 с.
2. *Караев Ф. К.* Лекция об инструментальном театре. URL: [http://www.karaev.net/t\\_lection\\_instrumtheater\\_r.html](http://www.karaev.net/t_lection_instrumtheater_r.html) (дата обращения: 23.05.2015).
3. *Кремлёв Ю. А.* Фортепианные новации Генри Коуэлла // Вопросы теории и эстетики музыки: Сб. статей. Вып. 9. Л.: Музыка, 1969. С. 103–119.
4. *Манулкина О. Б., Поспелов П. Г.* Искусство за, искусство против, искусств для // Коммерсант. 1995. № 218 (936).
5. *Петров В. О.* Звучащие листы Джона Кейджа: Графическая нотация и алеатори-

ка // Музыкальная семиотика: Пути и перспективы развития: Сборник статей по материалам Второй Международной научной конференции 13–14 ноября 2008 года. Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО АИПКП, 2008. С. 176–189.

6. *Петров В. О.* Инструментальный театр: Генезис, становление, основные закономерности // Художественное образование: Преемственность и традиции: Сборник статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции, посвящённой 95-летию Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова. Саратов: Саратов. гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2008. С. 60–68.

7. *Поспелова Н. И.* Эстетические маргиналии «видимой музыки». В поисках нового синтеза // Искусство XX века: Элита и массы: Сборник статей. Нижний Новгород: Нижегород. гос. консерватория имени М. И. Глинки, 2004. С. 118

8. Пусть песня всегда будет песней. Джон Кейдж о Чарлзе Айвзе // Советская музыка. 1991. № 7. С. 19.

9. *Райс М.* Израиль XXI века: На пути к синтезу? // Джаз и классика. URL: [http://www.all-2music.com/rais\\_israel.html](http://www.all-2music.com/rais_israel.html) (дата обращения: 12.10.2015).

10. *Фархадов Р. Я.* Серьёзные несерьёзности или бесцельные цели. URL: [http://www.karaev.net/t\\_farkhadov2\\_r.html](http://www.karaev.net/t_farkhadov2_r.html) (дата обращения: 10.02.2016).

11. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределённость в современной поэтике. СПб.: Симпозиум, 2006. 350 с.

12. *Rudhyar D.* The Relativity of Musical Conceptions // Musical Quarterly. 1922. Vol. VIII. № 1. P. 108–118.

13. *Russolo L.* The Art of Noise: Futurist manifesto 1913. N. Y.: Something Else Press, 1967. 15 p.

## РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В ИНТЕРНЕТЕ

**Х**удожественные произведения всё чаще транспонируются посредством современных цифровых технологий из классической сферы искусства в сферу медиаиндустрии развлечений. Стандартные для сети Интернет варианты репрезентации изобразительного искусства мы встречаем в рамках официальных виртуальных музеев. При этом навигация и маршруты виртуальных туров построены по алгоритмам, которые были апробированы и хорошо отработаны на других технологических платформах по «регистрации» реальности. По сути дела, практически любой современный виртуальный тур по пространству того или иного музея изобразительных искусств становится возможным именно благодаря современным цифровым технологиям.

Посещение виртуального музея определяется, исходя из позиционности и серий точек, с которых ранее была осуществлена панорамная фотосъёмка экспозиционного пространства. В этом отношении прохождение, например, виртуального тура Русского музея [7] ничем по своей сути не отличается от «передвижения» по 3D-панорамам «Карты Гугл» (англ. Google Maps) [10]. Ввиду этого качество маршрутов виртуального тура во многом зависит от выбранных технологических решений панорамной фотосъёмки, а также дальнейшей цифровой обработки полученных в её ходе результатов, сборки (реконструкции) пространства в визуальную целостность и создания навигационной системы. Однако при всём при этом, подобные панорамные съёмки по «регистрации» действительности, в том числе и изобразительного искусства, ведут к гомогенизации социокультурного пространства с позиции медиатехнологий. Также важным оказывается факт оптической предопределённости позиции реципиента по отношению к оцифрованному изобразительному искусству. Собирается и обосновывается технологический и усреднённый посредством программных средств ракурс взгляда на объект искусства. Иными словами, оптика взгляда субъекта культуры фокусируется на тех параметрах объекта и «скользит» по тем «маршрутам» восприятия объекта, которые определяет технический медиум. Помимо этого, организация (сборка) музейного пространства на основании цифровой «регистрации» реальности и создания конструкта реплики с неизбежностью приводит к сведению процесса восприятия (про-

смотра и эстетического опыта) к поверхностному сканированию «плоского» изображения. Данная процедура хорошо знакома пользователям новых медиа и применяется ежедневно, например, при просмотре новостных лент в социальных сетях.

В виртуальном пространстве существует большая цифровая платформа «Google Arts & Culture» [9], которая посвящена сбору, каталогизации и демонстрации в виртуальном пространстве сети Интернет произведений изобразительного искусства. Данный «агрегатор» позволяет просматривать залы более трёх тысяч музеев по всему миру, при этом доступ к сайту является открытым, а значит полностью возможным для любого пользователя сети Интернет. В этом отношении актуализация многообразия изобразительного искусства может осуществляться из любой точки медиaprостранства. Существует и портативная версия данного ресурса в виде приложения для мобильных цифровых устройств «Arts & Culture», которая встраивается в унифицированную линейку других приложений от «Google». Навигация осуществляется с помощью разделов «Самое интересное» (рекомендуемый контент), «Популярное», «Коллекции», «Категории» и другие; существуют возможности различного рода каталогизации по коллекциям (музеи), стилям, годам, направлениям и иным вариантам рубрикаций. Впрочем, большую часть подобных способов каталогизации мы можем встретить и в книгах, посвящённых изобразительному искусству. Однако, как в мобильном приложении, так и на веб-версии сайта, наиболее примечательными и характерными для современной медиареальности являются рубрики «Во всех деталях» и «Цвет».

В проекте «Zoom Views» (с англ. «Во всех деталях») мы наблюдаем тысячу семьсот оцифрованных экспонатов изобразительного искусства, которые располагаются друг за другом без какого-либо явно обозримого и специально заданного порядка. «Скроллинг» (прокрутка содержимого) как способ взаимодействия с информационным содержанием сети Интернет осуществляется и в рамках этого сетевого портала, также упрощая способы взаимодействия с визуальным контентом (изображениями). Хорошо известный слоган «информация на кончиках пальцев» [2, с. 14] в случае данного ресурса раскрывается как «изобразительное искусство на кончиках пальцев». Основным «аттракционом» для пользователей оказывается возможность увеличения цифровых фотоснимков картин. С одной стороны, это позволяет увидеть те детали, которые, зачастую, не представляется возможным разглядеть в выставочных пространствах, что, в свою очередь, безусловно, позволяет

субъектам культуры ознакомиться с картиной в новом ракурсе. С другой стороны, самоценным в рубрикации «Во всех деталях» оказываются именно «детали» как возможность проникнуть взглядом (технологической оптикой) в те слои картины, которые, возможно, и не предназначены для «эстетического» восприятия. В имплицитной форме оцифрованные картины становятся субстратом для демонстрации технологических возможностей по «регистрации» реальности. При этом манипуляции по приближению и отдалению тех или иных «секторов» картины определяют и способы рассматривания картины субъектом культуры. Речь идёт уже не о просмотре и восприятии картины в реальном музейно-выставочном пространстве, когда взором посетителя с необходимостью схватывается, прежде всего, «целое» самой композиции. Напротив, процедура взаимодействия с изобразительным искусством оказывается схожей с работой исследователя, который изучает тот или иной объект с помощью микроскопа для достижения поставленных естественнонаучных целей – происходит в своём роде «расколдовывание» искусства.

Абсурдность данной ситуации особенно хорошо проявляется в тех случаях, когда изобразительное искусство требует дистанции от реципиента, чтобы быть воспринятым как целостное произведение. Так, картины импрессионистов при «сто процентном масштабе» перестают быть картинами как таковыми, а ценность «изучения» манеры письма (штриха) без восприятия целого не имеет смысла. Например, картина «В оранжерее» (1879 года) Эдуарда Мане уже при семидесятипроцентном приближении утрачивает какую-либо экспозиционную, эстетическую или смысловую ценность, а при стопроцентном и вовсе превращается в текстуру. Речь идёт даже не о соотношении частей и целого [3, с. 186] внутри композиции реальной картины, а о невозможности целого как такового при подобном режиме восприятия оцифрованного изображения. Невозможность реального восприятия оригинальной картины в музейно-выставочном пространстве субъектами культуры замещается («протезируется») оптическими возможностями медиа.

В категории «Цвет» предлагается другой способ каталогизации. Выделяется двенадцать цветов, с помощью которых пользователь может выбрать подходящие его личным цветовым предпочтениям картины. При этом происходит разложение многообразия изобразительного искусства на довольно «примитивную» с точки зрения понимания и восприятия художественного произведения палитру цветов. С обязательностью редуцируются жанровые и стилистические особенности, а также гомогенизируются работы разных авторов. Например, по принципу цве-

товой принадлежности «Подсолнухи» (1888 года) Винсента ван Гога могут «сосуществовать» с «Сикстинской Мадонной» (1512–1513 годы) Рафаэля Санти. Картины становятся «картинками», для просмотра и восприятия которых больше не обязательно знать исторический контекст. Цвет как «универсальная» классификация и способ навигации удачно вписывается в другие стандартизированные способы взаимодействия с реальностью.

При проведении базового пользовательского запроса «картинка на рабочий стол» или «фон на рабочий стол» в предложениях (подсказках) от поисковых систем выдаются аналогичные вариации цветов как некий базовый «тезаурус» для ориентирования в сетевом пространстве. Для субъектов культуры технологически развитых регионов мира считывание информации зачастую ограничивается именно формальным «сканированием», что, в нашем случае, не подразумевает выделения времени на «расшифровку» той или иной картины. Подобным образом визуализация изобразительного искусства в сети Интернет может ограничиваться только конфигурациями цветовой палитры безотносительно к иным характеристикам данного вида искусства.

Изобразительное искусство в оцифрованном виде может становиться субстратом для развлечения и коммуникации пользователей сети Интернет. На базе платформы «Google Arts & Culture» существует раздел «Is your portrait in a museum?» (с англ. «Ваш портрет в музее?»), который работает посредством технологии распознавания лиц. Данная функция позволяет с помощью современной системы нейросетей производить сравнение любого загруженного в приложение «селфи» пользователя с теми изображениями, которые уже содержатся в виртуальной галерее изобразительного искусства. При этом программа определяет несколько вариантов совпадения «селфи» пользователя с теми или иными изображениями лиц с картин. Приводятся статистические данные, которые отражают процент совпадения с «двойником» на картине. Дополнительной функцией является возможность пересылать цифровые «диптихи» своим друзьям и коллегам, которые могут их оценить («лайкнуть»), а также отправить свои в ответ. Ввиду этого определяющим популярности данного приложения фактором является включённость в систему коммуникации между пользователями сети Интернет.

Мы наблюдаем осуществление редукции многообразия художественных характеристик произведения к стандартизированному повседневному опыту восприятия действительности субъектами культуры. В связи с этим первоначальная фотографическая «регистрация» изобра-

зительного искусства и его конвертация в цифровые файлы в случае данного приложения способствует дальнейшему «растворению» оригинального артефакта среди других изображений медиареальности. Ввиду этого картины из виртуального музейного пространства становятся частью медийного аттракциона, в рамках которого они равноправно «сливаются» с фотографическими изображениями любого пользователя цифровых технологий. Изъятие из музейного пространства оборачивается ликвидацией демаркационных граней между автономным классическим изобразительным искусством и окружающей средой.

Необходимо отметить одну из основных тенденций, которая относится не только к виртуальным музеям, но и в целом к изобразительному искусству, которое было запечатлено посредством цифровой фотосъёмки и сканирования. Речь идёт как о редукции ряда первоначальных характеристик изобразительного искусства, так и о достраивании недостающих качеств, которые необходимы для соответствия стандартам восприятия (красочности изображения) в медиапространстве. Утрачивается «глубина» материального изображения, и никакая высокотехнологичная макросъёмка не позволяет её восстановить. «Изобразительность» картины, например, определяется целым рядом художественных средств, в том числе технической манерой живописца.

Художник Василий Кандинский отмечал важность фактуры даже по отношению к весьма узкой сфере графического искусства. В рамках только одной её он выделял следующие зависимости: «от рода основной плоскости», «от рода инструмента», «от характера наложения красочного слоя» [5, с. 105]. При этом в отношении живописи он подчёркивал ещё большую роль фактуры, поскольку в данном случае количество возможных используемых художником вариантов фактур непременно возрастает. Напротив, любое цифровое отображение изобразительного искусства с неизбежностью редуцирует множество нюансов фактуры оригинального произведения искусства. В связи с этим можно воспользоваться положениями немецкого философа Д. Кампера, который предлагает рассматривать развитие человечества посредством четырёх абстрактно-геометрических измерений («антропологического четырёхугольника»): «пространство, поверхность, линия, точка» [4, с. 73]. В случае с изобразительным искусством, например, живописью, можно было бы предположить, что сегодня осуществляется редукция от двухмерной «поверхности» (которая через фактурность может стремиться к «трёхмерному» пространству) к «точке» (пространству дискретному и одномерному). При этом сама «точка» репродуцируется и на уровне



средств технологического оснащения новых медиа. В этом отношении «точке» соответствует один пиксель как наименьший элемент матрицы цифрового дисплея. Изображение и его «качество» обуславливаются как разрешением (количеством точек на единицу площади матрицы) цифрового средства «регистрации», так и возможностями монитора, с которого осуществляется просмотр.

В цифровых медиаустройствах изображения проходят «первичную» обработку, которая задаётся особенностями самого оптического механизма и его матрицы, и «вторичную», которая может осуществляться пользователями самостоятельно с помощью программных средств. В сети Интернет может сосуществовать большое количество вариаций одной и той же картины, которые в существенной степени различаются цветовой палитрой изображения. Практически невозможно определить, какое из изображений подвергалось обработке, а какое нет, а значит, и понять, что ближе к оригинальному произведению искусства. Серии разных версий одной и той же картины в сети Интернет становятся безотносительными к реальному изображению, которое в таком случае выступает в роли «исчезнувшего референта» [1, с. 69].

Впрочем, и в электронных каталогах виртуальных музеев изображения подвергаются обработке и цветокоррекции (тон, оттенок, насыщенность и другие). Вместе с беспрецедентной детализацией полотен и расширением возможностей их изучения, так или иначе, характеристики оригинала («налёт старины» или «аура», по В. Беньямину) сводятся к стандартизированным конфигурациям цифровой обработки и «реставрации». В этом отношении на мониторе экрана мы видим картину без учёта преломления лучей света и других параметров физического пространства, имеем дело с модифицированным изображением – «идеальным» прообразом, который в реальности не существует. При этом цифровая реплика, прошедшая необходимые процедуры обработки, может оказаться «привлекательнее» для реципиента, нежели аналоговый оригинал. В ней нивелируются следы истории, материальные качества сводятся к «невесомому» цифровому файлу.

Размещение изобразительного искусства в сети Интернет не ограничивается рубрикациями по разнообразным каталогам, а также случайными и беспорядочными подборками. Зачастую живопись перестаёт существовать уже и в виде выделенного в отдельный цифровой файл изображения. На многочисленных веб-ресурсах, посвящённых культуре и искусству, мы встречаем использование художественных произведений в качестве основного компонента визуального дизайна сетевой

страницы. На стартовых страницах официальных сайтов художественных музеев (например, Рейксмюсеума [12], Метрополитен-музея [13] и музея Винсента Ван Гога [14]) в качестве визуальной подложки для веб-дизайна используются оцифрованные картины художников. В европейской цифровой библиотеке артефактов культуры «Europeana» [8] изобразительное искусство также используется не только в качестве контента, с которым можно ознакомиться или изучить его, но и с целью создания аттрактивного визуального контекста – дизайна веб-страниц. Изобразительное искусство всё чаще становится визуальным субстратом при оформлении страниц сети Интернет. На одном и том же ресурсе могут смешиваться между собой отдельные файлы и фрагменты оцифрованных изображений картин с функциональными элементами разметки сайта, которая, в свою очередь, также конструируется из сегментов тех или иных живописных полотен. Художественные произведения изымаются из сферы искусства и в трансформированном виде перемещаются в область практического использования. Получается, что функционирование изобразительного искусства в значительной степени замыкается на красочности палитры, когда используется в целях оформления дизайна веб-страниц, что способствует лишь краткосрочному привлечению внимания пользователей «яркостью» визуализации.

Инкорпорированность изобразительного искусства в визуальную составляющую сайта зачастую сочетается с динамичностью способов репрезентации информационного содержания (подвижность элементов) веб-страницы. Используемые на некоторых ресурсах маршруты актуализации контента задают интерактивные варианты взаимодействия пользователя со страницей сети Интернет. При этом первоочередную роль, как правило, занимают визуализация и дизайн, а текстовая информация является второстепенной и дополняющей составляющей оформления страницы: носит сопроводительный и обрывочный характер. В этом отношении безукоризненно соблюдается одно из основных правил веб-дизайна: «Избавляйтесь от лишних слов» [6, с. 73].

Например, на сайте художественного музея Винсента Ван Гога [14] в разделе «Истории» (англ. Stories) мы можем ознакомиться с материалами, которые направлены на просвещение усреднённого пользователя сети Интернет. Но на деле это оказывается аттракционом из разнообразных оцифрованных картин, которые совмещаются согласно теме заголовка и должны раскрывать «существенные» черты творчества Ван Гога на понятном для всех языке при помощи применения небольшого количества одних лишь изображений. Некоторый аналог хорошо знако-

мого современному субъекту культуры быстрого питания (англ. «fast food»), но уже в сфере искусства. Привлекательность этого раздела основывается не на познавательности и ценности информации, которая сведена к банальностям. Напротив, основной интерес у субъекта культуры возникает за счёт возможности одновременно «комфортно» и «увлекательно» взаимодействовать с веб-дизайном. В этом отношении ценность репрезентируемых в рамках таких манипуляций изображений фактически отходит на второй план, так как более существенным для пользователя оказывается получение удовольствия от восприятия дизайна сайта и от наблюдения за вариантами трансформации веб-страницы. Таким образом, компактность текстовой информации и ограниченность смыслового содержания снимают необходимость удерживать внимание пользователя на контенте. Процедура восприятия артефакта и прочтения материалов о его характерных особенностях может становиться даже проще, чем быстрое и формальное «сканирование» новостной ленты в поисках релевантной информации.

Примечательным является созданный в 2010 году Ассоциацией музеев Франции (фр. Réunion des Musées Nationaux) интерактивный сайт [8], который посвящён творчеству Клода Моне. Развлекательный характер контента и высокотехнологичная платформа веб-ресурса демонстрируются в открытой форме, начиная со стартовой страницы. С одной стороны, пользователям предлагается просмотреть картины художника, которые рассортированы по годам создания и сопровождаются базовой информацией о них, включающей год написания, особенности картины, в каком музее на сегодняшний момент она выставлена на обозрение и так далее. Достойной внимания является картография сайта, контент которой «меблируется» стилизованной под импрессионизм музыкальной композицией, зацикленной и повторяющейся без какого-либо внутреннего развития или наличия вариаций. Изображения картин размещены на расстоянии друг от друга, за ними расположен одинаковый фон с вкраплениями фрагментов картин художника, которые частично анимированы (например, в картине «оживают» птицы). При этом страница превышает размер стандартного монитора стационарного компьютера или ноутбука по ширине и высоте, в связи с чем при актуализации информации требуется передвижение по ней, которое осуществляется в любых направлениях с помощью компьютерной мыши или сенсорной панели. В этом отношении происходит отказ от стандартной вертикальной «прокрутки» страницы в пользу многовариантного и интерактивного взаимодействия с содержимым веб-ресурса. С дру-

гой стороны, на сайте содержится раздел «Journey» (с англ. «Путешествие»), который маркируется создателями следующим образом: «Monet's work at a glance through a unique digital experience» (с англ. «Взгляд на работы Моне через уникальный цифровой опыт»). В этой рубрике импрессионистская живопись превращается в интерактивный аттракцион, который направлен исключительно на развлечение пользователей цифровых технологий. Изображения картин частично анимируются, а субъекту культуры предоставляется возможность «самостоятельно» влиять на трансформации живописных полотен (например, менять время года на картине с зимы на весну). Следуя пошаговой инструкции по прохождению интерактивного «путешествия» пользователю необходимо использовать различные способы взаимодействия со своим компьютером. Если пользователь двигает курсор мышки – пускается рябь по воде; хлопает в ладоши – оживает и поднимается в воздух птица; дует в микрофон – лопасти мельницы начинают движение, а листья летят в стороны; машет руками перед веб-камерой – туман рассеивается; нажимает на определённую последовательность клавиш – звучат колокола собора. Flash-анимация оказывается первоочередной по отношению к живописи Моне, а «цифровой опыт», по сути дела, замыкается на самом себе. Иными словами, фрагменты живописных полотен, которые используются в этом интерактивном аттракционе, играют второстепенную роль, которая ограничивается обслуживанием эффектной демонстрации современных цифровых возможностей. В данном случае правомерно утверждать, что техническая составляющая оказывается на первом месте, а значит, в отмеченной нами ранее формулировке необходимо сместить акценты и изменить её подобным образом: «Уникальный цифровой опыт через произведения Моне».

Изобразительное искусство используется в практических целях при создании виртуальных аттракционов, в рамках которых оно начинает играть второстепенную роль, а его применение ограничивается созданием эффектной демонстрации возможностей цифровых медиа и дизайном различных веб-ресурсов. Вместе с этим восприятие живописи в музейно-выставочных пространствах замещается («протезируется») посредством оптической «регистрации» изобразительного искусства, в результате чего цифровое изображение утрачивает «глубину» оригинального произведения искусства, а его просмотр сводится к формальному сканированию «плоского» изображения. В сети Интернет изобразительное искусство нередко гомогенизируется, утрачивает жанровые и стилистические особенности, а одна и та же картина может репрезентиро-

ваться в различных вариантах, отрываются от аутентичного произведения искусства.

### Список литературы:

1. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М.: Постум, 2015. 240 с.
2. Ботьц Н. Азбука медиа. М.: Европа, 2011. 136 с.
3. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.: В. Шевчук, 2009. 344 с.
4. Кампер Д. Тело. Насилие. Боль: Сборник статей. СПб.: Изд-во Рус. христ. гум. акад., 2010. 176 с.
5. Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 63–232.
6. Круг С. Не заставляй меня думать. М.: Э, 2017. 256 с.
7. Виртуальный Русский Музей. URL: <http://rusmuseumvrm.ru/> (дата доступа: 11.02.2017).
8. Europeana. URL: <https://www.europeana.eu/portal/en> (дата доступа: 11.02.2017).
9. Google Arts & Culture. URL: <https://artsandculture.google.com/> (дата доступа: 11.02.2017).
10. Google Maps. URL: <https://www.google.ru/maps> (дата доступа: 11.02.2017).
11. Monet. URL: <http://www.monet2010.com/> (дата доступа: 11.02.2017).
12. Rijksmuseum. URL: [www.rijksmuseum.nl](http://www.rijksmuseum.nl) (дата доступа: 11.02.2017).
13. The Metropolitan Museum of Art. URL: <https://www.metmuseum.org/> (дата доступа: 11.02.2017).
14. Vangoghmuseum. URL: <https://www.vangoghmuseum.nl/en> (дата доступа: 11.02.2017).

## МУЛЬТИМЕДИЙНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Технологический прогресс тотален: он затрагивает все области человеческой жизнедеятельности, зачастую – даже вопреки ожиданиям и чаяниям самого человека. Современный житель большого города – вольно или невольно – становится не просто наблюдателем, но и участником-пользователем самых разных достижений технической мысли, в том числе – в сфере художественного производства. Актуальное состояние культуры оценивается исследователями и практиками как *индустриальное*, то есть включённое в процесс производства, продвижения и потребления произведённых услуг. *Культурные индустрии* – феномен, основанный, прежде всего, на практиках тиражирования исходного образца.<sup>1</sup> Войдя в самом начале XX века в «эпоху технической воспроизводимости» [1], культура в целом и искусство, в частности, продолжает развиваться в этом своём модусе.

Искусство современности стало ареной реализации многочисленных технических достижений: в первую очередь это касается киноиндустрии и дизайна как изначально возникших на базе таковых, во вторую – сферы изобразительных и исполнительских искусств, более ортодоксальных в силу многовековых традиций. Театр, музыка и танец значительно расширили свои возможности благодаря внедрению различных инноваций, позволяющих комплексно воздействовать на зрителя, особенно молодого, привыкшего к интерактивному взаимодействию с окружающей реальностью. Можно бесконечно спорить об утрате аутентичности, камерности, «ремесленности» произведения искусства, изначально заточенного на тиражирование и созданного при участии «бездушного» оборудования. В рамках данной статьи мы такую цель не ставим, но планируем вернуться к этой проблематике.

Здесь мы хотим проанализировать возможности привлечения актуальных технологических разработок для развития современного танцевального искусства. Особенно нас будут интересовать мультимедийные практики, позволяющие непротиворечиво объединить традиционную драматургию с новейшими сценографическими приёмами, в результате чего создаётся новая художественная реальность, *со-времен-*

---

<sup>1</sup> См. более подробно: [10, 11, 12].

ный культурный текст. Реализацией подобных проектов занимаются и зарубежные, и российские постановщики. Среди отечественных, прежде всего, следует назвать Театр русского балета «Talarium et Lux» («Балет и свет»)<sup>2</sup> под управлением Михаила Лавровского. Он открылся в Москве в 2012 году и уже в мае 2013 года выпустил первый спектакль – «Щелкунчик». «Первая постановка... получила большой резонанс в прессе и по телевидению. Это синтез великой школы русского балета – с её шедеврами классического наследия – и самых свежих и актуальных направлений технологического наполнения спектаклей» [2]. В сентябре 2013 года в театре состоялась премьера программы «Шедевры мирового балета», куда вошли номера из «Корсара», «Дон-Кихота», «Лебединого озера», «Па-де-Катр» и «Пламени Парижа». В июне 2014 года был выпущен балет «Лебединое озеро», в сентябре 2015-го – балетный спектакль «Жизель» в 3D.<sup>3</sup>

Видео-контент для этих спектаклей пишется высокопрофессиональными художниками-аниматорами. Вот что говорят сами авторы проекта: «Мультимедийный контент – не только замена обычных декораций, а ещё и полноценное пространство, где происходит развитие драматургических линий балета. Таким образом, персонажи могут сначала появляться на проекционных экранах и, трансформируясь, переходить в реальное сценическое пространство, становясь живыми действующими лицами и, соответственно, появляется возможность взаимодействия на сцене артистов и виртуальных персонажей, существующих в пространстве анимационного видео. При создании медиаконтента используются технологии компьютерной анимации, компьютерной графики и флеш-анимация» [2]. Спектакли «Talarium et Lux» – это «интеграция хореографии и возможностей компьютерной графики. У зрителя действительно должно создаться ощущение, что персонажи живут внутри фантасмагории. Для этого мы создали специальную конструкцию из пяти экранов с несколькими планами – действие будет переноситься со сцены на экраны и обратно. Графика – это не просто украшение, она двигает действие, помогает раскрывать историю на сцене, подчёркивать её сказочность. При помощи обычных декораций такого эффекта добиться сложно. На проекционных экранах есть возможность визуально мгновенно менять геометрию пространства, делать графиче-

---

<sup>2</sup> Сайт театра «Talarium et Lux». URL: <http://www.talarium.com/> (дата доступа: 11.02.2017).

<sup>3</sup> 3D (от англ. *3-dimensional*) – что-либо, имеющее три измерения: трёхмерное пространство; трёхмерная графика; объёмный звук.

ские акценты, трансформировать место действия. Чтобы сочетание графики и хореографии было наиболее выигрышным, специально под наши спектакли меняются некоторые мизансцены – артистам придётся нелегко. Им нужно будет не только исполнять хореографию, идти за музыкой, проживать роли, но и помнить, какие изменения происходят на экранах, чтобы действовать синхронно с анимацией. Такого в балете ещё не было! Однако все канонические номера останутся без изменений – это абсолютно классические постановки, но рассчитанные на восприятие современного зрителя», – декларируют разработчики [2].

Руководитель театра Михаил Лавровский<sup>4</sup> считает, что «настоящее классическое оперное и балетное искусство – это искусство *большого дыхания*», которое, «подобно красоте, разуму, высокому чувству, никогда не сможет потерять интерес зрителя. Разумеется, *новое слово в искусстве* необходимо, но оно должно быть представлено лишь профессионалами, в разумных пропорциях. При этом современный русский балет живёт по законам шоу-бизнеса, иначе ему не выжить и не удержаться перед зрителем. XXI век диктует свои правила, надо учиться подстраиваться под них. Классика обретает новые формы. Время идёт вперёд и его не остановить, поэтому искусство, в том числе балет, тоже видоизменяется, следуя запросам современного человека» [3].

Новейшие технологии в искусстве сегодня позволяют не только моделировать будущее, но и буквально заглянуть в прошлое. Благодаря техническому развитию систем виртуальной<sup>5</sup> и дополненной<sup>6</sup> реально-

---

<sup>4</sup> Михаил Леонидович Лавровский – сын выдающегося балетмейстера Леонида Лавровского. Народный артист СССР (1976), лауреат Ленинской (1970) и Государственной (1976) премий СССР, премии Ленинского комсомола, премии Правительства Москвы, лауреат семи международных конкурсов, обладатель премии Вацлава Нижинского Парижской академии танца (1972), исполнитель семнадцати ведущих партий Большого театра (1961–1986). Двадцать с лишним лет назад Лавровский организовал в Москве хореографическую школу и дал ей имя своего отца [3].

<sup>5</sup> Виртуальная реальность (ВР, англ. *virtual reality*, *VR*, *искусственная реальность*) – созданный техническими средствами мир (объекты и субъекты), передаваемый человеку через его ощущения: зрение, слух, обоняние, осязание. Виртуальная реальность имитирует как воздействие, так и реакции на воздействие. Для создания убедительного комплекса ощущений реальности компьютерный синтез свойств и реакций виртуальной реальности производится в реальном времени. Объекты виртуальной реальности обычно ведут себя близко к поведению аналогичных объектов материальной реальности. Пользователь может воздействовать на эти объекты в согласии с реальными законами физики (гравитация, свойства воды, столкновение с предметами, отражение и т. п.). Однако часто в развлекатель-



сти сейчас мы имеем возможность создавать рукотворные симуляции, мало отличимые от реальности. Используя новые технические возможности, команда энтузиастов из Санкт-Петербурга<sup>7</sup> приступила к разработке и реализации проекта по воссозданию постановок балета «Русских сезонов» в технологии VR. Благодаря этой – до сего дня недоступной – возможности можно увидеть то, о чём можно было только прочитать в воспоминаниях артистов, постановщиков и их современников. В качестве первого объекта реконструкции выбран балет «Le Spectre de la Rose» («Видение розы») Вацлава Нижинского. Задача проекта – перенести зрителя в ложу театра, откуда он сможет насладиться реконструкцией творчества прославленного танцовщика, визуально оценить его физические и актёрские возможности.

Вацлав Нижинский был не только кумиром своего времени, он и сегодня остаётся притягательной фигурой для историков и теоретиков балета, балетмейстеров и самих танцоров. Потрясающие физические данные и техника сочетались в нём с высоким артистизмом и способностью к перевоплощению. Историк балета М. В. Борисоглебский отмечал: «Его лицо, кожа, даже рост в каждом балете казались иными» [5, с. 177]. Он же приводил восторженные отзывы современников Нижинского, в том числе, Сары Бернар: «Нижинский обладал редкой способностью полного внешнего и внутреннего перевоплощения. Мне страшно, я вижу величайшего актёра в мире», – и А. Н. Бенуа, описывавшего Нижинского как «полукота-полузмею, дьявольски гибкого, женоподобного» [5, с. 178].

По оценкам исследователей, Вацлав Нижинский стал «настоящим революционером в преобразовании классической балетной техники исполнения. Именно его балет “Весна священная” на музыку И. Ф. Стравинского стал олицетворением танца нового времени, прародителем балета в стиле модерн и одним из самых востребованных произведений балетного концертного репертуара. Его постановка вызвала громкий резонанс в культурном обществе. Такое в балетном театре случилось

---

ных целях пользователям виртуальных миров позволяет больше, чем возможно в реальной жизни (например: летать, создавать любые предметы и т. п.) [4].

<sup>6</sup> Не следует путать *дополненную* и *виртуальную* реальность. Их коренное различие в том, что виртуальная реальность конструирует новый искусственный мир, а дополненная реальность лишь вносит отдельные искусственные элементы в восприятие мира реального [4].

<sup>7</sup> Идейный вдохновитель проекта – солист и хореограф-постановщик Мариинского театра Юрий Смекалов.

впервые! Спектакль даже не решались называть балетом» [6, с. 234]. Разумеется, такие культовые фигуры в искусстве всегда вызывали и будут вызывать не только интерес последующих поколений исполнителей, зрителей, критиков, исследователей, но и попытки в той или иной мере воссоздать или реконструировать их легендарные номера.

Балет «Видение розы» впервые был поставлен Русским балетом Сергея Дягилева 19 апреля 1911 года. Премьера прошла в оперном зале «Зал Гарнье» в Монте-Карло в рамках «Русских сезонов». Главные роли исполняли: Вацлав Нижинский – Призрак Розы и Тамара Карсавина – Девушка. Постановщик Михаил Фокин вдохновился поэтическим произведением поэта-романтика Теофиля Готье «Видение розы» («Я – дух розы, с которой ты танцевала вечером на балу»), своё впечатление он воплотил в одноактном балете. «Ещё за сто лет до премьеры “Видения” композитор Карл Мария фон Вебер написал прелестное “Приглашение к танцу”. Так и просуществовали бы отдельно друг от друга эти два совершенно самостоятельных произведения искусства, если бы знаменитый молодой хореограф “Русских сезонов” Михаил Фокин не познакомился случайно с совсем молодым французским балетоманом – поэтом Жаном Луи Водуайе. В процессе их совместных разговоров возникла идея будущего балета, а затем родился один из шедевров мировой хореографии», – пишет Марис Лиела [7], восстановивший этот хореографический шедевр в 1964 году в Большом театре.

Вот, что он говорит об этом своем проекте: «Созданный талантом русского хореографа и русских танцовщиков начала века, этот балет так никогда и не был показан в России, на русской сцене. В учебнике по истории балета “Видению розы” был посвящён всего лишь один абзац. А в мемуарах Тамары Карсавиной я прочёл такую фразу об этом спектакле: “Он навсегда ушёл в область преданий”. Великая балерина считала, что “Видение розы” превратилось в “Призрак розы”. Обидно и грустно читать подобные строки. Такова уж, к сожалению, участь нашей профессии: уникальные творения не могут жить долго – их невозможно сохранить в первозданном виде... За рубежом во время гастролей мне посчастливилось встретить некоторых очевидцев того события, и они, чуть наклонив свои седые головы, говорили с какой-то типично французской интонацией: “O la-la, Spectre de la rose”... И по лицам их пробегала светлая печаль, словно они вспоминали свою первую юношескую любовь... Но неужели всё так безнадежно?! Неужели ничего нельзя вернуть?! Неужели действительно все потеряно?!» [7]. Существует много легенд о том, что Нижинский мог одним

прыжком перелететь всю сцену по диагонали. Цель проекта команды Мариинского театра – приблизить к реальности ощущение легендарного полёта великого танцовщика через окно, попытаться передать зрителю ту невероятную грациозность и нечеловеческую пластику Нижинского, чтобы – в очередной раз, но новыми средствами – подчеркнуть уникальность личности артиста, посредством оцифровки его образа оживить легенду дягилевских сезонов и воссоздать ключевые образы, исполненные в его легендарных балетах: «Видение Розы», «Петрушка», «Шахерезада».

Творческое объединение «Music.Art.Dance» действует в коллаборации с компанией «TELEPORT», которая занимается производством мультимедийных решений с 2011 года.<sup>8</sup> Для проекта «Вацлав Нижинский “Le Spectre du passé” Les Ballet Russes VR» было разработано технологическое решение, согласно которому, прежде всего, необходимо найти схожего по психофизическим параметрам артиста, способного приблизительно воспроизвести пластику, после чего создать визуальное сходство с помощью компьютерной программы. Сегодня артистов, совпадающих по типуажу с Нижинским, на театральной сцене нет, именно поэтому так ценна возможность показать уникальную хореографию, используя технологии виртуальной реальности.

*Предполагаемые этапы реализации проекта:* 1) скрупулёзный репетиционный процесс с артистом балета, в котором учитываются исторические фотографии Вацлава Нижинского: его позы, манеры, выражение лица; 2) создание компьютерной модели Вацлава Нижинского в виртуальном формате; 3) воссоздание в 3D формате сценических костюмов Вацлава Нижинского; 4) реконструкция театральных декораций, афиши и фотографий реконструируемой эпохи; 5) «захват движения» артиста с помощью технологии Motion Capture; 6) обработка данных; 7) интеграция данных в среду разработки Unreal Engine 4; 8) CG графика, пост-продакшн, настройка визуальной сцены.

Современные технологии, применяемые в данном проекте, следующие: 1) *создание 3D модели*. Создаётся полный «скелет» виртуального танцора, с достоверной проработкой мышц тела и лица, на которые наносятся высокополигональные текстуры, отрисованные с использованием сканов архивных фото- и видео материалов; 2) *костюм захвата движения Mocap (Motion Capture)*. Действующий артист балета в ко-

<sup>8</sup> Осуществляли мультимедийное сопровождение Олимпийских игр в Сочи, World Expo, G20 Summit.

стюме, оснащённом датчиками движения, исполняет партию из балета «Видение розы». Полученные данные фиксируются и переносятся на 3D модель, анимируя танец; 3) *пост-продакшн*. Полученный материал форматируется для воспроизведения в очках виртуальной реальности, создаётся специальное навигационное меню; 4) *VR точка доступа*. Воспроизведение контента происходит с помощью последнего поколения VR-очков, установленных на специальной платформе или кресле, оснащённых системами авторизации пользователя, телеметрии и наблюдения; 5) *технические решения*. Для реализации проекта будет применён комплекс технологий «Мокап система съёмки Unreal Engine».<sup>9</sup> Всё это позволит воссоздать уникальный художественный жест, состоявшийся в начале XX века, покори́вший публику и превратившийся в легенду.

Известны слова легендарного танцовщика: «Я хочу танцевать, рисовать, играть на рояле, писать стихи. Я хочу всех любить – вот цель моей жизни. Я люблю всех. Я не хочу ни войн, ни границ. Мой дом везде, где существует мир. Я хочу любить, любить. Я человек, Бог во мне, а я в Нём. Я зову Его, я ищу Его. Я искатель, ибо я чувствую Бога. Бог ищет меня, и поэтому мы найдём друг друга» [9].

Творческая команда из Мариинского театра – такие же «искатели», поэтому есть надежда и даже внутреннее убеждение в том, что Вацлав Нижинский одобрил бы этот дерзкий проект.

---

<sup>9</sup> Технология *motion capture*, или *mocap*, не заменит уникальность ручной анимации, но для многих проектов, где требуется максимальная реалистичность и скорость работы, мосар – незаменимый инструмент. Считается, что история *motion capture* начинается на студии Уолта Диснея в середине 1970-х годов. Аниматоры Диснея перерисовывали своих героев с реальных актёров на плёнке и вставляли во фрагменты мультфильма. Основой была технология ротоскопинга, предполагающая наличие специализированных станков, на которых аниматоры рисовали мультгероев поверх людей. Второй важный шаг в освоении технологии сделало медицинское сообщество в начале 1980-х годов, а именно, врачи-кинесиологи, изучающие динамику движения человеческого тела. Тому Калверту первому пришла мысль, закрепив на тело потенциометры, оцифровать информацию о собственных движениях. Метод тут же взяли на вооружение разнообразные клиники и хореографические студии. На телевидении *motion capture* впервые применили в 1991 году. Привидение по имени Мат под управлением системы всего с одной камерой общалось со знаменитостями, приглашёнными в студию. Управляла Матом целая команда кукловодов. В 1992 году были сделаны первые шаги в направлении обработки мимики человеческого лица. В 1993 году игра «*Mortal Kombat*» открывает эру *motion capture* в разработке игр и кино. Примерно с этого времени технологию можно считать созревшей для коммерческого использования. Система, изобретённая как инструмент анализа в исследовании биомеханики, стала более важной для компьютерной мультипликации, образования и спортивных состязаний, а недавно и для киноиндустрии [8].

**Список литературы:**

1. *Беньямин В.* Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996.
2. Мультимедийные технологии на Летних Балетных Сезонах. URL: <http://ballet-letom.ru/ru/archives/3643> (дата доступа: 11.03.2017).
3. Классика обретает новые формы: «Жизель» в 3D. URL: [http://www.isrageo.com/2015/09/27/talariumetlux\\_2/](http://www.isrageo.com/2015/09/27/talariumetlux_2/) (дата доступа: 15.03.2017).
4. Виртуальная реальность // Wikipedia. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Виртуальная\\_реальность](https://ru.wikipedia.org/wiki/Виртуальная_реальность) (дата доступа: 15.02.2017).
5. *Борисоглебский М. В.* Материалы по истории русского балета: В 2 т. Т. 2. Л.: Ленингр. гос. хореогр. училище, 1939.
6. *Аржанухина В. В.* Отечественное балетное искусство как воплощение особенностей «русского культурного ренессанса» // Вестник МГУКИ. 2013. № 5 (55).
7. Марис Лиэпа: Я хочу танцевать сто лет (о балете «Видение розы»). URL: [https://vk.com/topic-134988693\\_35207027](https://vk.com/topic-134988693_35207027) (дата доступа: 17.01.2017).
8. Всё о МОСАР // RENDER.RU. URL: [http://render.ru/books/show\\_book.php?book\\_id=531](http://render.ru/books/show_book.php?book_id=531) (дата доступа: 01.07.2017).
9. Вацлав Нижинский // Эпоха Возрождения. URL: <http://www.renclassic.ru/Ru/35/1343/> (дата доступа: 14.01.2017).
10. *Дробышева Е. Э.* Ценностные стратегии культурных индустрий // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 2 (23).
11. *Дробышева Е. Э.* Культурные индустрии в современной социокультурной архитектонике // Международный журнал исследований культуры. 2017. № 1 (26).
12. *Меньшиков Л. А.* Типология креативных индустрий в акционизме 1960-х годов // Международный журнал исследований культуры. 2017. № 1 (26). С. 131–141.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

*Александрович Мария Олеговна* – психолог, кандидат психологических наук, доцент, заведующая кафедрой психологии Института педагогики и социальной работы Академии Поморской (г. Слупск, Польша);  
*e-mail:* mashenka\_1976@o2.pl

*Бабошко Елена Юрьевна* – аспирант кафедры культурологии Томского государственного университета; научный руководитель – доктор философских наук Д. В. Галкин (г. Томск);  
*e-mail:* elena.baboshko@gmail.com

*Байгузина Елена Николаевна* – кандидат искусствоведения, доцент кафедры философии, истории и теории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (г. Санкт-Петербург);  
*e-mail:* baielena@mail.ru

*Балаш Александра Николаевна* – кандидат культурологии, доцент кафедры музеологии и культурного наследия Санкт-Петербургского государственного института культуры (г. Санкт-Петербург);  
*e-mail:* alexandrabalash@gmail.com

*Виноградова Ольга Анатольевна* – аспирант кафедры философии, истории и теории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой; научный руководитель – доктор философских наук Е. Э. Дробышева (г. Санкт-Петербург);  
*e-mail:* kowak.net@inbox.ru

*Галкин Дмитрий Владимирович* – доктор философских наук, доцент кафедры гуманитарных проблем информатики Томского государственного университета (г. Томск);  
*e-mail:* galkindv@me.com

*Гордеева Татьяна Валентиновна* – старший преподаватель кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (г. Санкт-Петербург);  
*e-mail:* t-gordeeva@yandex.ru

*Грызунова Ольга Валериевна* – кандидат искусствоведения, доцент кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (г. Санкт-Петербург);  
*e-mail:* olyaballet@mail.ru

*Дробышева Елена Эдуардовна* – доктор философских наук, профессор кафедры философии, истории и теории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (г. Санкт-Петербург);  
*e-mail:* pestelena@yandex.ru

*Евдокимова Елена Александровна* – кандидат философских наук, доцент кафедры искусствознания Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения (г. Санкт-Петербург);  
*email:* evdoki-elena2006@yandex.ru

*Коляда Екатерина Михайловна* – доктор искусствоведения, профессор кафедры материаловедения и технологии художественных изделий Санкт-Петербургского горного университета (г. Санкт-Петербург);  
*e-mail:* ekaterinkolyada@yandex.ru

*Лаврова Светлана Витальевна* – доктор искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства, проректор по научной работе и развитию Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (г. Санкт-Петербург);  
*e-mail:* slavrova@inbox.ru

*Лапина Екатерина Валентиновна* – магистрант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой; научный руководитель – доктор философских наук Е. Э. Дробышева (г. Санкт-Петербург);  
*e-mail:* teritoppo@gmail.com

*Луговая Елена Константиновна* – кандидат философских наук, доцент кафедры философии, истории и теории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (г. Санкт-Петербург);  
*e-mail:* lugek@yandex.ru

*Меньшиков Леонид Александрович* – кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой общественных и гуманитарных наук Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-

Корсакова (г. Санкт-Петербург);  
*e-mail*: lmensch@mail.ru

*Никифорова Лариса Викторовна* – доктор культурологии, профессор кафедры философии, истории и теории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (г. Санкт-Петербург);  
*e-mail*: nikiforova\_lv@list.ru

*Петров Владислав Олегович* – доктор искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории (г. Астрахань);  
*e-mail*: petrovagk@yandex.ru

*Розанова Ольга Ивановна* – кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (г. Санкт-Петербург);  
*e-mail*: rozanova7@gmail.com

*Романов Никита Александрович* – аспирант кафедры русской философии и культуры Института философии Санкт-Петербургского государственного университета; научный руководитель – доктор философских наук Е. Г. Соколов (г. Санкт-Петербург);  
*e-mail*: verslaflamme@mail.ru

*Семенчук Светлана Александровна* – аспирант Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения; научный руководитель – кандидат искусствоведения Д. Ю. Голынки (г. Санкт-Петербург);  
*e-mail*: sveta.wears.sweaters@gmail.com

*Смекалов Юрий Александрович* – магистрант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой; научный руководитель – доктор философских наук Е. Э. Дробышева (г. Санкт-Петербург);  
*e-mail*: ballet@smekalove.ru



## АННОТАЦИИ СТАТЕЙ

### ***Александрович М. О. Революция в польском балете: Жизнь и творчество Конрада Джевецкого***

Конрад Джевецкий – известный польский танцовщик и хореограф, педагог, создатель Польского театра танца – Балета в Познани. Он не окончил балетной школы, но замечательно танцевал, возглавлял балетную школу, обогатил балетную хореографию и совершил революцию в польском балете. Его талант созрел в особом художественном и политическом климате польской оттепели. Критики и коллеги называли его «блестящим самоучкой», «художником с неограниченным воображением».

**Ключевые слова:** Конрад Джевецкий, Польша, танец, балет, творчество, хореография.

### ***Бабошко Е. Ю. Наследие поставангарда в творчестве современных сибирских художников***

В статье рассматривается творчество современных сибирских художников с точки зрения отражения в нём идей и стилистики русского поставангарда, охватывающего все художественные течения второй половины XX столетия. Сущность понятия преемственности в искусстве раскрывается через общепринятое понимание идеи наследования, подразумевающего расширение опыта, и оригинальное мнение М. К. Мамардашвили, который ссылается на соотнесённость мира в сознании. Автор обращается к проблеме соотношения традиции и новаторства в искусстве, определяющей диалектику развития искусства и культуры. Задача исследования состоит в том, чтобы рассмотреть характерные черты идейно-стилистического содержания изобразительного искусства периода русского поставангарда и раскрыть признаки преемственности в творчестве современных художников Сибири, указывающие на связь с эпохой поставангарда.

**Ключевые слова:** сибирские художники, символизм, русский поставангард, нонконформизм, современное искусство, преемственность в искусстве.

### ***Байгузина Е. Н. Сценографические искания авангарда в балетах Джорджа Баланчина 1920-х годов***

Статья посвящена вопросам сценографических исканий художников авангарда (М. Утрилло, А. Дерена, Н. Габо, А. Певзнера, А. Бошана, Дж. де Кирико, Ж. Руо) на примере балетов Дж. Баланчина 1920-х годов,

созданных для дягилевской антрепризы. На основе художественно-стилистического и типологического анализа автор выявляет основные варианты сценографических решений: обобщённое и конкретное место действия, живописный задник с пратикаблем или многофункциональной конструкцией, сценическая коробка, конструктивистская установка. В выводах подчёркивается, что многие новаторские элементы баланчинской сценографии продолжают жить в современном театре.

**Ключевые слова:** авангард, Дж. Баланчин, М. Утрилло, А. Дерен, Н. Габо, А. Певзнер, А. Бошан, Дж. Де Кирико, Ж. Руо, сценография, балет, живописный задник, сценическая коробка, конструктивистская установка.

### ***Балаш А. Н. Различение неразличимого: Трансформация идеи подлинности в искусстве XX–XXI веков***

Статья посвящена анализу процессов трансформации понимания и институционализации подлинности искусства в художественных практиках XX – начала XXI века. Осмыслиется вопрос о факции и апроприации как о распространённых творческих методах, базирующихся на представлении о трансформированной подлинности. Ставится вопрос о критериях определения подлинности современных арт-объектов и художественных практик. Показано, что проблематика подлинности «запускает» междисциплинарный гуманитарный дискурс, который определяет важнейшие векторы развития современной художественной культуры.

**Ключевые слова:** подлинность, факция, апроприация, арт-мир, арт-объект, художественная практика.

### ***Виноградова О. А. «Магическая реальность» в постановках Инженерного театра АХЕ***

Автор рассматривает спектакли «Пена дней» и «Gap Filling» Инженерного театра АХЕ. Для более точной характеристики пространства игры со зрительским восприятием к данным постановкам применяется понятие «магической реальности». Выявляются стилистические характеристики спектаклей. Делаются выводы о художественных особенностях творческих практик театра в контексте современного театрального перформанса.

**Ключевые слова:** перформанс, театр абсурда, уличный театр, Инженерный театр АХЕ, театральные постановки, «магическая реальность», театр художника.

**Галкин Д. В. Ленин, кони, обезьяны и женщины: Гибридное искусство и русская революция**

Автор обращается к культурно-исторической проблематике связи авангардного искусства и русской революции через «археологию» современного гибридного техно-биологического искусства. Также рассматриваются философско-онтологические аспекты гибридизации биологических и технологических систем. Обсуждаются концептуально-идеологические установки научных экспериментов в рамках евгеники и искусственного оплодотворения (профессоров И. Иванова и С. Воронова), заложивших основы гибридных стратегий. На материале современных художественных экспериментов с технологиями и живыми тканями (Стеларк, Д. Дэвис, Гай Бен-Ари) показаны различные стратегии и онтологии гибридизации.

**Ключевые слова:** искусственная жизнь, гибридное искусство, science art.

**Гордеева Т. В. Формирование художественной среды отечественного современного танца: Оптика участника московских событий 1990-х – начала 2000-х годов**

В статье автором рассмотрена художественная среда бытования российского современного танца в процессе её формирования в 1990-х – начале 2000-х годов. Существующие критические обзоры перформативной практики того времени в сфере российского современного танца, а также имеющиеся интернет-свидетельства о прошедших событиях, крайне скудны. Жизнь российских коллективов, стоявших у истоков современного танца в России, процессы, происходившие в рамках российского танцевального и перформативного сообщества, изучены недостаточно. Автор статьи была участником художественных событий в России в этот период, поэтому в статье предпринята попытка с использованием материалов из личного архива автора и архивов других участников танцевального сообщества изучить неоднородность формирования художественной среды, в которой возникал в России современный танец.

**Ключевые слова:** современный танец в России, Александр Пепеляев, «Кинетический театр», «ЦЕХ», «По.В.С.Танцы», «Сайра Бланш».

**Грызунова О. В. Новые прочтения балетных партитур Игоря Стравинского**

В статье рассмотрены новые версии балетов на музыку Игоря Стравинского «Жар-птица» и «Петрушка», представленные на VI Санкт-Петербургском международном фестивале «Балетная опера».

бургском международном культурном форуме. «Жар-птица» принадлежит французскому Режису Обадиа, «Петрушка» – Владимиру Варнаве. Оба спектакля порывают с «русским стилем» партитур. Пластическое действие Обадиа отсылает к извечной теме влечения полов. Действие в постановке Варнавы перенесено в цирк и решено в стиле клоунады. Оба спектакля, несмотря на причастность к значимому событию и показ на статусных площадках Мариинского и Эрмитажного театров, свидетельствуют о существенном преображении замыслов создателей балета и о дискуссионном художественном результате.

**Ключевые слова:** VI Санкт-Петербургский международный культурный форум, Игорь Стравинский, «Жар-птица», «Петрушка», Режис Обадиа, Владимир Варнава.

### **Дробышева Е. Э. Архитектура как концепт искусства современности**

Статья посвящена анализу концепта архитектуры в художественном пространстве современной культуры, начиная с 1917 года. Актуальность исследовательской задачи основывается, прежде всего, на необходимости осмысления специфики теорий и практик русского и советского авангарда в годовщину Октябрьской революции. Прослеживается преемственность идей советского авангарда, в частности – К. Малевича и его последователей, в развитии советской, постсоветской и мировой культуры. Делается вывод о том, что поиски актуальных принципов архитектурного устройства мира (социума, культуры) являются ключевой задачей арт-практик, особенно – в революционные периоды истории.

**Ключевые слова:** современное искусство, архитектура, К. Малевич, супрематизм, архитектура, русский авангард.

### **Евдокимова Е. А. Католический ренессанс во французской литературе XX века**

В статье рассматривается явление французской литературы XX века, известное как религиозный ренессанс. С подачи влиятельного литературного критика Г. Трюка представляется обоснованным говорить о революционности творчества французских католических писателей, обновивших жанр психологического романа, пребывавший к тому времени в упадке, ввиду их яркого художественного своеобразия и новаторства. Материалом для аргументации служат романы Ж. Бернаноса и Ф. Мориака.

**Ключевые слова:** религиозный ренессанс, секулярный мир, новаторство, жертвенность, смерть, иное.

**Коляда Е. М. Советское ландшафтное искусство: Поиски и достижения**

В истории мирового ландшафтного искусства XX столетия происходило большое количество изменений, обусловленных значительными политическими и культурными событиями. Представители советского паркостроения внесли свой вклад в развитие мирового садово-паркового искусства. В статье рассматриваются основные достижения советских садоводов и паркостроителей в области ландшафтной теории и практики.

**Ключевые слова:** Советский Союз, ландшафтное искусство.

**Лаврова С. В. Революционные аттракторы новой музыки**

Статья посвящена анализу революционных аттракторов новой музыки. Термин «аттрактор» заимствован из синергетики. В данном случае под этим термином автор понимает поворотные точки в развитии общественных процессов, новых технологий, научных открытий и общее стремление к инновациям. Аттракторы втягивают в себя множество различных траекторий, которые в конечном итоге определяются теоретиками новой музыки как направления, школы и авторские музыкально-теоретические системы. Целью настоящей статьи является анализ системообразующих свойств новой музыки в контексте различных глобальных преобразований, определяемых термином «революция», как в общественных процессах (политической, экономической областях), так и в интеллектуальной сфере. При этом в фокусе анализа оказываются модерновые революции (как отправная точка новаций, осуществлявшихся впоследствии), так и постмодерновые (такие как когнитивная революция). Выводом из проведённого анализа становится идея взаимозависимости общественных процессов, переворотов в научной и гуманитарной сферах и принципов, питающих новую музыку от начала XX века до настоящего момента.

**Ключевые слова:** революция, новая музыка, революционные аттракторы, Х. Лахенман, Б. Ланг, П. Аблингер, С. Шаррино, когнитивная революция, музыкальная когнитивистика.

**Лапина Е. В. Заколдовывание расколдованного мира: Революция реквиема (на юбилей событий 1917 года)**

В статье выдвигается тезис о цикличности процессов в сфере искусства, имеющей место вследствие подверженности человека влиянию архетипических представлений. Цикличность исследована на примере универ-

салий «йовель» – юбилейный год, принципа «семи» и феномена католической мессы – реквиема, вышедшего в ходе исторической трансформации за границы и канона, и музыкальной сферы.

**Ключевые слова:** реквием, йовель, юбилей, революция, эволюция, современное искусство, революционное искусство.

### **Луговая Е. К. Синтез искусств в пространстве русской революции**

В статье защищается тезис о том, что синтетические тенденции в искусстве возникают как следствие нарастания в культуре и мировоззрении стремления к целостности, господству надындивидуального, общечеловеческого начала. Синтез социальной практики, сфер духовной деятельности, в отличие от дезинтеграции, демонстрирует максимальную мобилизацию творческих сил и жизненных энергий данного общества, его способность перейти на новый прогрессивный этап развития, что привычно носит название революции. Именно такие революционные преобразования всех сфер жизни переживала Россия в начале XX века. Неудивительно, что этот процесс привлёк внимание представителей художественной сферы к проблеме синтеза искусств. Автор исследует конкретные формы претворения этой эстетической утопии в отечественной культуре данного периода.

**Ключевые слова:** синтез искусств, синтетическое искусство, эстетическая утопия, история русской культуры, революция.

### **Меньшиков Л. А. Жанровые формы видеоарта: Векторы медиареволюции в проектах флюксус-художников**

В статье рассматриваются последствия технологических и эстетических революций, приведших к формированию различных форм взаимодействия изобразительного, кинематографического и перформативных искусств в рамках возникшего в 1960-е годы видеоарта. На материале разнообразных видеопроектов, выполненных ведущими художниками группы «Флюксус», предпринимается попытка классификации наиболее востребованных в рамках авангардных арт-практик жанровых форм использования видео в искусстве. Определяются характерные черты таких видеожанров как видеоивент, видеоперформанс, видеодневник, видеоинвайронмент, видеоинсталляция. Рассматриваются особенности использования этих художественных форм в творчестве Й. Бойса, Й. Мекаса, Ш. Куботы, И. Райнер, работавших в рамках видеоарта в контексте эстетических исканий флюксуса. Их произведения демонстрируют широкое разнообразие

возможностей применения видеотехнологий, явившихся промежуточным звеном между киностилистикой и другими медиапроектами, в том числе сетевыми, воплощавшими эстетическую программу неодадаизма на позднем этапе истории его развития.

**Ключевые слова:** видеоарт, медиа, революция, арт-индустрии, авангард, неоавангард, постмодерн, жанр, Бойс, Мекас, Кубота, Райнер, синтез искусств, интермедиа, неодадаизм.

### ***Никифорова Л. В. Дворец Советов СССР: Метапроизведение культуры модернизма***

История проектирования Дворца Советов СССР (1931–1958) проанализирована в контексте общих принципов художественной культуры модернизма. Показано, как была переосмыслена идея конкурса – вместо определения победителя отбор наилучших решений самого разного свойства, синтез коллективных усилий учёных в пределах всех научных специальностей, комплексный подход к решению идеологических, эстетических, технических задач. Идеологическая задача воплощения подлинной демократии выражена в самой структуре Дворца Советов, предусматривавшей все возможные виды общественных пространств, а вместе с ними – все формы деятельности носителя власти – народа.

**Ключевые слова:** Дворец Советов СССР, модернизм, идеология, демократия, социалистический реализм.

### ***Петров В. О. Инструментальный театр: Истоки***

Статья посвящена одному из интереснейших жанров современности, совершивших своеобразную эстетическую революцию в системе музыкального искусства XX века – инструментальному театру. Данный жанр не являлся объектом пристального внимания в музыковедческих исследованиях, поэтому тема, заявленная в названии представленной статьи, является актуальной и обладает научной новизной. В качестве примеров рассматриваются сочинения Й. Гайдна, Ч. Айвза, Э. Сати, Г. Коуэлла. Использован комплексный подход к исследованию рассматриваемого жанра, при котором инструментальный театр предстаёт как синтез музыки и иных видов искусства. Выявляется степень взаимодействия музыкального, визуального и вербального рядов.

**Ключевые слова:** синтез искусств, современная музыка, инструментальный театр, перформанс.

**Розанова О. И. Революции тысяча девятьсот семнадцатого и императорский балет**

В статье, написанной к важной исторической дате – столетию со дня Февральской и Октябрьской революций 1917 года, – рассказывается о том, как грозные события отразились в жизни балетной труппы Императорского театра и старейшей российской балетной школы. Материалом послужили непосредственные отклики современников в периодической печати и в личной переписке и воспоминания хореографов и артистов. В статье показано, как в тяжелейших условиях жизни и работы первых послереволюционных лет оставшиеся в Петрограде артисты сумели сохранить традиции русского балета и спасти от исчезновения лучшие спектакли классического репертуара.

**Ключевые слова:** Февральская революция, Октябрьская революция, Мариинский театр, ГАТОБ, балетная труппа, балетная школа, Ф. В. Лопухов, А. В. Ширяев, Л. С. Леонтьев, В. И. Пономарёв, А. М. Монахов, А. И. Чекрыгин, Т. П. Карсавина.

**Романов Н. А. Репрезентация изобразительного искусства в интернете**

В статье освещаются варианты существования изобразительного искусства в Интернете. На примерах виртуальных музеев и веб-сайтов анализируются характерные черты репрезентации изобразительного искусства в медиареальности. Выделяются основные изменения функционирования искусства в ситуации медиакультуры. Анализируются актуальные способы восприятия и использования изобразительного искусства в цифровых медиа.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство, Интернет, репрезентация, произведение искусства, классический артефакт, трансформации.

**Семенчук С. А. Другая реальность: Опыт осмысления истории в фильме Алексея Федорченко «Ангелы революции»**

Фильм А. Федорченко «Ангелы революции», вероятно, самая яркая и запоминающаяся картина последних лет, посвящённая революционным событиям. Этим фильм многим обязан своему изобразительному решению, где авангардисты и их творчество представлены в виде единого дизайнерского концепта. Фокус в картине смещается с показа исторических событий на романтизацию образа «революционера от искусства», вынужденного потерпеть поражение, и на рефлексию отображения революции в искусстве. Данный подход в показе революционных событий значитель-



но отличается от предшествующего опыта раскрытия темы в отечественном кино.

**Ключевые слова:** русская революция, советский авангард 1920-х годов, культурфильм, А. Федорченко, Б. Барнет, С. Эйзенштейн, Э. Шуб, В. Пудовкин.

### **Смекалов Ю. А. Мультимедийные технологии в современной хореографии**

Статья посвящена новым технологиям в искусстве, конкретно – опыту и перспективам привлечения современных технологических разработок для развития танцевального искусства. Анализируются мультимедийные практики, позволяющие непротиворечиво объединить традиционную драматургию с новейшими сценографическими приёмами, в результате чего создаётся новая художественная реальность. В качестве примеров рассматривается деятельность Театра русского балета «Talarium et Lux» («Балет и свет») и проект команды Мариинского театра «Вацлав Нижинский “Le Spectre du passé” Les Ballet Russes VR».

**Ключевые слова:** современное искусство, современный балет, мультимедийные технологии.

## ABSTRACTS

### ***Aleksandrovich M. The revolution in Polish Ballet: Life and Creations of Conrad Drzewiecki***

Conrad Drzewiecki is a famous Polish dancer and choreographer, educator and creator of known Polish Dance Theater – Ballet in Poznan. He did not graduate from any ballet school, but he danced admirably, became a head of a ballet school, enriched the ballet choreography and revolutionized the Polish ballet. His talent matured in the special artistic and political climate of the Polish thaw. Critics and colleagues called him «brilliant self-taught», «an artist with unlimited imagination».

**Keywords:** Conrad Drzewiecki, Poland, dance, ballet, creativity, choreography.

### ***Baboshko E. The Successive Post Avant-garde Features in the Works of Modern Siberian Artists***

In the article, modern Siberian art is considered in terms of its reflecting the concepts and styles of Russian post Avant-garde, which covers all artistic tendencies of the second half of 20th century. The meaning of the idea of succession in art is revealed through the common perception of the idea of continuity, and the distinctive opinion of M. Mamardashvili who refers to the correlation in the world's conscience. The author also refers to the issue of proportion of tradition and innovation in art, defining the dialectical part in the process of development of art and culture. The aim of the research is to study the typical features of conceptual and stylistic content of the visual art of the period of Russian post avant-garde and reveal the attributes of succession in the art of modern Siberian artists, indicating the connection between them and the post avant-garde.

**Keywords:** Siberian artists, symbolism, Russian post Avant-garde, non-conformism, modern art, succession in art.

### ***Baiguzina E. Scenographic Search of Avant-garde on Ballets of George Balanchine in 1920th***

This article devoted to the scenographic search of Avant-garde painters (M. Utrillo, A. Derain, N. Gabo, A. Pevsner, P. Bauchant, G. Di Chirico, G. Rouault) on the example of G. Balanchine's ballets of 1920th made by Diaghilev's enterprise. The author reveals the main versions of the scenographic decisions using the artistic stylistic analysis and typological method.

The main versions are generalized and specific place of action, picturesque scenic backdrop with practicable or multifunctional construction, stage box, constructivist installation. In the conclusion the author emphasizes that many of innovative elements of scenography continue their living in the modern theatre also they have influenced further development of scenographic art in the ballet theatre.

**Keywords:** Avant-garde, G. Balanchine, M. Utrillo, A. Derain, N. Gabo, A. Pevsner, P. Bauchant, G. Di Chirico, G. Rouault, scenography, ballet, picturesque scenic backdrop, stage box, constructivist installation.

### ***Balash A. Distinction of Undistinguishable: Transforming of Authenticity in the Culture of 20–21st***

This article analyses processes of transformation of the understanding and institutionalization of authenticity in the art practices during 20th century – beginning 21st century. The fiction and appropriation are considered widespread creative methods based on the concept of the transformed authenticity. The author raises the question on the criteria for definition of the authenticity of modern art objects and art practices. The article proves a problem of authenticity being a trigger for the interdisciplinary humanitarian discourse which determines the crucial vectors for the development of modern art culture.

**Keywords:** authenticity, fiction, appropriation, art world, art object, art practice.

### ***Galkin D. Lenin, Horses, Monkeys and Women: Hybrid Art and the Russian Revolution***

The author turns to the cultural and historical problems of association between Avant-garde art and the Russian revolution through the «archeology» of the sources of modern hybrid techno-biological art. Philosophical and ontological aspects of hybridization of biological and technological systems are also taken into consideration. Conceptual and ideological settings of scientific experiments within the framework of eugenics and artificial insemination (Professors I. Ivanov and S. Voronov), which laid the foundations of hybrid strategies, are discussed. On the basis of modern art experiments with technologies and living tissues (Stelarc, D. Davis, Guy Ben-Arie), various strategies and ontologies of hybridization are shown.

**Keywords:** artificial life, hybrid art, science art.

***Gordeeva T. Formation of the Artistic Environment of Russian Contemporary Dance: Optics of a Participant in the Moscow Events of the 1990th – early 2000s***

The article's aim is to consider different aspects of the contemporary dance's artistic environment at the 1990th – beginning of the 2000s in Russia. The artistic life's traces can be found in the various critics' reviews or in the internet recourses of that period, but there is little about one dance company's life in their artistic community. Heterogeneity as an intrinsic sign of contemporary art proves the autobiographic method of research reliable, and an author's personal archive will support the scientific basis of the chosen method.

**Keywords:** contemporary dance in Russia, Aleksandr Pepelyaev, Kinetic Theatre, TsEKh, Po.V.S.Tanzy, Saira Blansh.

***Gryzunova O. New Interpretations of Igor Stravinsky's Ballet Scores***

The article tells about two interpretations of Igor Stravinsky's scores presented on exclusive cultural event the VI Saint-Petersburg International Cultural Forum. The first performance is version of «The Firebird» by French choreographer Régis Obadia. The premiere was shown at the Hermitage theatre. It was free from Russian style and dramatic composition connected with score's logic. «Petrushka» was presented at the Mariinsky-2. Choreographer Vladimir Varnava offered new libretto and new style of circus clownery. This ballet included grotesque humour which neutralize Petrushka's tragedy. Both performances proclaim about controversial art result.

**Keywords:** VI Saint-Petersburg International Cultural Forum, Igor Stravinsky, «The Firebird», «Petrushka», Régis Obadia, Vladimir Varnava.

***Drobysheva E. Architectonics as a Concept of Art of Modernity***

The article is devoted to the analysis of the concept of architectonics in artistic space of modern culture, starting from 1917 and up to present time. The relevance of the task is based, first of all, on the need to understand the specifics of the theories and practices of the Russian and Soviet Avant-garde art on the anniversary of the October Revolution. The continuity of the ideas of the Soviet Avant-garde art, in particular K. Malevich and his followers, in the further development of the Soviet, Post-Soviet and world culture, is traced in the article. The conclusion is drawn that the search for actual principles of the architectonical organization of the world (society, culture) is a key task of art practices, especially in the revolutionary periods of history.

**Keywords:** contemporary art, architectonics, K. Malevich, suprematism, architecton, Russian Avant-garde.

***Evdokimova E. Catholic Renaissance in the French Literature of 20th century***

The article discusses the significant phenomenon of the French literature of 20th century, known as a religious renaissance. With the submission of an influential literary critic G. Truk it seems reasonable to talk about the revolutionary creativity of French Catholic writers. The genre of the psychological novel, which by that time was in decline, was renewed by the artistic originality of the devices and clearly expressed in it by the position of writers. The material for the argument are the novels of J. Bernanos and F. Mauriac.

**Keywords:** religious renaissance, secular world, innovation, sacrifice, death, diverse.

***Kolyada E. Soviet Landscape Art: The Search and the Achievement***

In the 20th century, many changes took place in the world of landscape architecture. Most of them were the result of political and cultural events. Representatives of the Soviet park construction contributed to the development of garden architecture in the world. The article examines the main achievements of Soviet gardeners and park constructors in the field of landscape theory and practice.

**Keywords:** history, Soviet Union, landscape art.

***Lapina E. Enchantment of the Disenchant World: Requiem's Revolution (To the Jubilee of the Events of 1917th)***

At the article advance a thesis on cyclic development in the field of art is put forward in the field of archetypal and universal representations on the example of universals «yovel» – the jubilee year, the principle of «seven», and the cultural phenomenon – the genre of the Catholic mass – Requiem, which goes out of the border of the canon and the musical sphere during the historical transformation. The «revolution» concept became a mean of the description of radical changes in culture which gain cyclic character such as in situation of yovel.

**Keywords:** Requiem, yovel, jubilee, revolution, evolution, modern art, revolutionary art.

### **Lavrova S. Revolutionary Attractors of New Music**

The article is devoted to the analysis of revolutionary attractors of new music. The term «attractor» is borrowed from synergetics. In this case, the author interprets the turning points in the development of social processes, new technologies, scientific discoveries and a common desire for innovation. Attractors draw in themselves a lot of different trajectories, which ultimately are determined by the theorists of new music as directions, schools and author's music-theoretical systems. The *purpose* of this article is to analyze the system-forming properties of new music in the context of various global transformations defined by the term «revolution», both in social processes (political, economic areas) and in intellectual spheres. At the same time, the analysis focuses on modern revolutions (as a starting point for later innovations) and post-modern (such as the cognitive revolution). The *conclusion* from the analysis is the interdependence of social processes, coups in the scientific and humanitarian spheres and ideas that feed new music from the beginning of the 20th century to the present time.

**Keywords:** revolution, new music, revolutionary attractors, H. Lachenman, B. Lang, P. Ablinger, S. Sciarrino, cognitive revolution, musical cognition.

### **Lugovaya E. Synthesis of Arts in the Space of Russian Revolution**

The article defends the thesis that synthetic trends in art arise as a result of the rise in the culture and its worldview commitment to integrity, domination of collective, generic base. Synthesis of social practices, spheres of spiritual activity, in contrast to disintegration, shows the maximum mobilization of the creative powers and life energies of this society, his ability to move to a new progressive stage in the development of it habitually is called revolution. Such revolutionary transformations in all spheres of life in Russia has experienced in the early 20th century. Not surprisingly, this process attracted the attention of representatives of the art sphere to the problem of synthesis of arts. The author explores specific forms of implementation of this aesthetic utopia in the Russian culture of this period.

**Keywords:** synthesis of arts, synthetic art, aesthetic utopia, history of Russian culture, revolution.

### **Menshikov L. Genre Forms of Videoart: Vectors of Media Revolution in Projects of Fluxus-artists**

Consequences of the technological and aesthetic revolutions which have led to formation of various forms of fine arts, cinema and performatory

arts within a videoart are considered in the article. On the material of video projects of the fluxus artists an attempt of classification of the most demanded within Avant-garde arts genre forms of video is made. Characteristic features of such video practices as a video event, a video performance, a video diary, a video environment, a video installation are defined. Peculiarities of use of these forms in the works of Y. Beyus, Y. Mekas, Sh. Kubota, I. Rainer's in the context of aesthetic searches of fluxus are considered. Their works show a wide variety of useful opportunities of the video technologies which have been an intermediate link between the film stylistics and other media projects, including network embodying the aesthetic program of neodadaism at a late stage of history of fluxus development.

**Keywords:** videoart, media, revolution, art industry, Avant-garde, Neo-avant-garde, postmodernity, genre, Beuys, Mekas, Kubota, Rainer, synthesis of arts, intermedia, Neo-Dada.

### ***Nikiforova L. Palace of the Soviets of USSR: Meta-product of Soviet Culture***

The history of the design of the Palace of Soviets of the USSR (1931–1958) was analyzed in the context of the general principles of Modernity. The idea of the competition was reconsidered: instead of determining the winner the selection of the best solutions, the synthesis of collective efforts of experts of *all* scientific areas, an integrated approach to solving ideological, aesthetic, technical problems. We can see the ideological task of embodiment of true democracy in the very structure of the Palace, which provides for all possible types of public spaces, and at the same time all forms of activity of the power holder – the people.

**Keywords:** Palace of Soviets of the USSR, modernism, ideology, democracy, socialist realism.

### ***Petrov V. Instrumental Theatre: Genesis***

The article is devoted to one of the most interesting modern genres that committed a kind of aesthetic revolution in the system of musical art of the 20th century – the instrumental theatre. This genre was not the object of close attention in musicological studies; therefore the topic stated in the title of the presented article is topical and has scientific novelty. As examples, the works of J. Haydn, C. Ives, E. Satie, H. Cowell are considered. A comprehensive approach to the genre in question, in which the instrumental theatre appears as a synthesis of music and other forms of art has been taken. The degree

of interaction between the musical, visual and verbal series is revealed.

**Keywords:** synthesis of arts, contemporary music, instrumental theatre, performance.

### **Romanov N. Fine Art Representation of the Internet**

The article describes variants of the visual arts existence in the Internet. Using the examples of virtual museums and websites, the characteristic features of visual arts representation are analyzed. The main functional transformations of arts are identified in situation of media culture. The contemporary ways of perception and using visual arts in digital media are examined.

**Keywords:** fine arts, Internet, representation, work of art, classical artifact, transformations.

### **Rozanova O. Revolutions of the Nineteen Seventeenth and Imperial Ballet**

An article written to an important historical date – the centenary of the February and October revolutions of 1917 – tells how the terrible events in the life of the ballet troupe of the Imperial Theatre and the oldest Russian ballet school were reflected. The material was the direct responses of contemporaries in the periodical press and in personal correspondence and memoirs of choreographers and artists. The article shows how, in the hardest conditions of life and work of the first post-revolutionary years, the artists who remained in Petrograd managed to preserve the traditions of the Russian ballet and save the best performances of the repertoire from extinction.

**Keywords:** February Revolution, October Revolution, Mariinsky Theatre, GATOB, ballet troupe, ballet school, F. V. Lopukhov, A. V. Shiryaev, L. S. Leontiev, V. I. Ponomarev, A. M. Monakhov, A. I. Chekrygin, T. P. Karsavina.

### **Semenchuk S. Another Reality: Experience of Comprehension of History in Alexey Fedorchenko's Film «The Angels of the Revolution»**

The film «The Angels of the Revolution» by Alexey Fedorchenko is probably the brightest and most memorable picture of recent years, devoted to revolutionary events. This film largely owes its fine design, where the Avant-garde artists and their works are presented in the form of a single design concept. The focus in the picture shifts from the display of historical events to the romanticization of the image of the «revolutionary from art», forced to suffer defeat and on the reflection of the display of the revolution



in art. This approach in showing revolutionary events differs significantly from the previous experience of disclosing the topic in the domestic cinema.

**Keywords:** Russian Revolution, Soviet Avant-garde of the 1920s, Kulfilm, A. Fedorchenko, B. Barnet, S. Eisenstein, E. Shub, V. Pudovkin.

### ***Smekalov Y. Multimedia Technologies in Modern Choreography***

The article is devoted to the new technologies in art, especially to experience and perspectives of attracting modern technological solutions for the development of the art of dance. Multimedia practices that allow to consistently unite traditional drama with the latest scenographic techniques resulting in a new artistic reality are analyzed in this article. As examples, the activities of the Russian Ballet Theatre's «Talarium et Lux» («Ballet and Light») and the project of the Mariinsky Theatre team's «Vaslav Nijinsky» Le Spectre du passé «Les Ballet Russes VR» are addressed.

**Keywords:** contemporary art, ballet, multimedia technologies.

### ***Vinogradova O. «Magical reality» in Performances of the Engineering Theatre AXE***

Author of the article examines plays «Froth on the Daydream» and «Gap Filling» by the Engineering Theatre AXE. Term «magical reality» is applied to the performances in order to further categorize the space used to play with audience's perception.

**Keywords:** performance, theatre of absurd, street theatre, Engineering theatre AXE, theatrical plays, «magical reality», artist's theatre.